

DILIGENCIA  
Para hacer constar que en el acta de  
evaluación donde dice "Datos de identificación de la  
tesis doctoral con mención internacional" debe decir:  
"Datos de identificación de la tesis doctoral"



**ACTA DE EVALUACIÓN DE LA TESIS DOCTORAL**  
(FOR EVALUATION OF THE ACT DOCTORAL THESIS)

05/03/18

Año académico (academic year): 2017/18

DOCTORANDO (candidate PHD): **GALLARDO ALTAMIRANO, JORGE**

D.N.I./PASAPORTE (Id.Passport): **\*\*\*\*3988B**

PROGRAMA DE DOCTORADO (Academic Committee of the Programme): **D401-ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y TEATRALES**

DPTO. COORDINADOR DEL PROGRAMA (Department): **FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN**

TITULACIÓN DE DOCTOR EN (Phd title): **DOCTOR/A POR LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**

En el día de hoy, 18/12/2017 reunido el tribunal de evaluación, constituido por los miembros que suscriben el presente Acta, el aspirante defendió su Tesis Doctoral **con Mención Internacional** (In today assessment met the court, consisting of the members who signed this Act, the candidate defended his doctoral thesis with mention as International Doctorate), elaborada bajo la dirección de (prepared under the direction of) **MARÍA DEL MAR REBOLLO CALZADA**.

Sobre el siguiente tema (Title of the doctoral thesis): **MÉTODO ANTIMETÓDICO PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO**

Finalizada la defensa y discusión de la tesis, el tribunal acordó otorgar la CALIFICACIÓN GLOBAL<sup>1</sup> de **(no apto, aprobado, notable y sobresaliente)** (After the defense and defense of the thesis, the court agreed to grant the GLOBAL RATING (fail, pass, good and excellent): **Sobre saliente**

Alcalá de Henares, a 18 de diciembre de 2017







Fdo. (Signed): Carmen Ely...

Fdo. (Signed): Maria del Mar Rebollo Calzada

Fdo. (Signed): Isabel Riera

FIRMA DEL ALUMNO (candidate's signature),

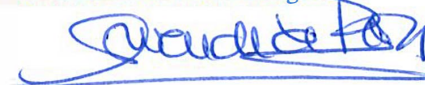


Fdo. (Signed): Jorge Gallardo

Con fecha 20 de diciembre de 2017 la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado, a la vista de los votos emitidos de manera anónima por el tribunal que ha juzgado la tesis, resuelve:

- ☐ Conceder la Mención de "Cum Laude"  
☒ No conceder la Mención de "Cum Laude"

La Secretaria de la Comisión Delegada



<sup>1</sup> La calificación podrá ser "no apto" "aprobado" "notable" y "sobresaliente". El tribunal podrá otorgar la mención de "cum laude" si la calificación global es de sobresaliente y se emite en tal sentido el voto secreto positivo por unanimidad. (The grade may be "fail" "pass" "good" or "excellent". The panel may confer the distinction of "cum laude" if the overall grade is "Excellent" and has been awarded unanimously as such after secret voting.).

En aplicación del art. 14.7 del RD. 99/2011 y el art. 14 del Reglamento de Elaboración, Autorización y Defensa de la Tesis Doctoral, la Comisión Delegada de la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado y Doctorado, en sesión pública de fecha 20 de diciembre, procedió al escrutinio de los votos emitidos por los miembros del tribunal de la tesis defendida por *GALLARDO ALTAMIRANO, JORGE*, el día 18 de diciembre de 2017, titulada *MÉTODO ANTIMETÓDICO PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO*, para determinar si a la misma se le concede la mención “cum laude”, arrojando como resultado, 3 votos en contra.

Por lo tanto, la Comisión de Estudios Oficiales de Posgrado **resuelve no otorgar la Mención de “cum laude”** a dicha Tesis.

Alcalá de Henares, 5 de enero de 2018  
EL PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE ESTUDIOS  
OFICIALES DE POSGRADO Y DOCTORADO



Juan Ramón Velasco Pérez

**Copia por e-mail a:**

Doctorando: GALLARDO ALTAMIRANO, JORGE

Secretario del Tribunal: RAFAEL GÓMEZ ALONSO. T.U. Dpto. Ciencias de la Comunicación y Sociología. Universidad Rey Juan Carlos

Director/a de Tesis: MARÍA DEL MAR REBOLLO CALZADA



Universidad  
de Alcalá

ESCUELA DE DOCTORADO  
Servicio de Estudios Oficiales de  
Posgrado

DILIGENCIA DE DEPÓSITO DE TESIS.

Comprobado que el expediente académico de D./D<sup>a</sup> \_\_\_\_\_  
reúne los requisitos exigidos para la presentación de la Tesis, de acuerdo a la normativa vigente, y habiendo  
presentado la misma en formato: ☐ soporte electrónico ☐ impreso en papel, para el depósito de la  
misma, en el Servicio de Estudios Oficiales de Posgrado, con el nº de páginas: \_\_\_\_\_ se procede, con  
fecha de hoy a registrar el depósito de la tesis.

Alcalá de Henares a \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 20\_\_\_\_



Fdo. El Funcionario

**UNIVERSIDAD DE ALCALÁ**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Departamento de Filología, Comunicación y Documentación**



**Universidad  
de Alcalá**

**MÉTODO (ANTIMETÓDICO)**  
**PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO**

**Autor:**

**Jorge Gallardo Altamirano**

**Directora:**

**Dra. Mar Rebollo Calzada**

**2017**

**Tesis Doctoral**



# **MÉTODO (ANTIMETÓDICO) PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO**

Tesis Doctoral perteneciente al programa de doctorado de “Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales” del departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá

**Coordinadora:** Dra. María Ángeles Álvarez Martínez

**Alcalá de Henares – Madrid – España - 2017**



MARÍA DEL MAR REBOLLO CALZADA, PROFESORA CONTRATADA DOCTORA DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

**INFORMA** que la tesis doctoral de **D. Jorge Gallardo Altamirano**, alumno del Programa de Doctorado de Estudios Lingüísticos, Literarios y Teatrales del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación, cuyo título es: *Método antimetódico para el intérprete híbrido*, realizada bajo mi dirección, reúne los requisitos exigidos por la normativa de Doctorado vigente.

**AUTORIZA**, por tanto, su defensa pública el día y hora que el Tribunal nombrado para tal efecto, lo estime oportuno y, para que conste, se firma la presenta autorización en Alcalá a 14 de julio de 2017.



Fdo.: M<sup>a</sup> del Mar Rebollo Calzada





Universidad  
de Alcalá

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD

M<sup>a</sup>. ÁNGELES ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Coordinador de la Comisión Académica del Programa de Doctorado en Estudios Lingüístico, Literarios y Teatrales

**INFORMA** que la Tesis Doctoral titulada *MÉTODO ANTIMETÓDICO PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO*, presentada por D. **Jorge Gallardo Altamirano**, bajo la dirección de la Doctora D<sup>a</sup>. *Mar Rebollo Calzada*, reúne los requisitos científicos de originalidad y rigor metodológicos para ser defendida ante un tribunal. Esta Comisión ha tenido también en cuenta la evaluación positiva anual del doctorando, habiendo obtenido las correspondientes competencias establecidas en el Programa.

Para que así conste y surta los efectos oportunos, se firma el presente informe en Alcalá de Henares a 11 de julio de 2017

*M<sup>a</sup>. Angeles Alvarez*

Fdo.: M<sup>a</sup>. Ángeles Álvarez Martínez





Aquí habrá un dibujo de un hombre o mujer que está en una aldea,  
donde trabaja como si fuese un zapatero,  
rodeado de plantas y gatos salvajes.

*La vida de los oficios.* Jorge Gallardo (inédito)

## Abstract

En esta investigación analizo cuáles son las condiciones en las que el intérprete puede encontrar soportes técnicos en situaciones en las que arte escénico establece conexiones profundas con la naturaleza y la comunidad del entorno en el que se instalan, desarrollando discursos estéticos y éticos sobre ecología y colaboración. Estas situaciones son las que se definen como híbridas, al integrarse en ellas paradigmas tradicionalmente antepuestos (realidad/ficción; público/escena; personal/político; presente/memoria; verdad/mentira; personaje/persona; naturaleza/urbe; naturaleza/cultura), lo supone la ampliación de los marcos o su total descomposición.

La integración de las artes en la comunidad y el hecho de su expansión en el ecosistema generan una serie de situaciones laxas, de difícil encuadre. Esta triple hibridación en la escena contemporánea (arte, naturaleza, comunidad) supone el replanteamiento de sus espacios y tiempos de acción, moldeando la idea de público y planteando una revisión de las ideas de autoría e interacción en el trabajo técnico del *performer*, hacia estéticas *más* colaborativas y éticas *más* ecológicas.

Desde el punto de vista de la técnica y las calidades del encuentro teatral, la transfiguración del espacio/tiempo del teatro se realiza en algunas de estas manifestaciones de manera consciente, al suponer la hibridación un contraste entre la transformación del cuerpo del intérprete y la conciencia de los códigos usados en esa misma transformación, tanto narrativos como meramente psico-físicos. Estas manifestaciones, objeto de la investigación, establecen puntos de contacto con estructuras performativas relacionadas con lo ritual. Para realizar este análisis, elaboro un estudio de estas condiciones en la historia teatral, mezclándolas con mi propia experiencia como creador de piezas escénicas, contextos de intercambio y residencias artísticas.

**Palabras clave:** teatro, métodos de interpretación, escena expandida.



## **Abstract, english version**

This research analyze what are the conditions in which the performer can find technical support when performing art establishes deep connections with nature and community, developing aesthetic and ethical discourses on ecology and collaboration. These situations are those that are defined as hybrid, when traditional paradigms are integrated in them (reality/fiction, audience/scene, personal/political, present/memory, truth/lie, character/person, nature/city, nature/culture). This extension of the frames or their total decomposition, open new liminal and mixture spaces.

The mix between arts and community in addition to the fact of their expansion in the ecosystem generate a series of lax situations, that are difficult to establish. This triple hybridization in the contemporary scene (art, nature, community) involves the rethinking of its spaces and times of action, shaping the idea of public and proposing a revision of the ideas of author and interaction in performer's technical work, towards collaborative aesthetics and ethical approaches.

From a technique's point of view, the qualities of theatrical encounter, the transfiguration of theater space/time is carried out in some of these manifestations in a conscious way, Since hybridization presupposes a contrast between the transformation of performer's body and the awareness of the codes used in the same transformation, both narrative and merely psycho-physical. Because of that, the object of the investigation establishes some relationships between performative and ritual structures and body works. In the first part of it, the study exposes these conditions in theatrical history, mixing them with my own experience as a creator of stage pieces, exchange contexts and artistic residences.

**Keywords:** theater, interpretation, methods, expanded theater.



## Agradecimientos

A Caroline Trustam por no inventarse encima de mí ningún pellejo y verme. A la gente cuyo trabajo ha sido esencial para ahondar en la técnica de ser aire mezclado con aire, Patricia Caballero y Karmit Even-Zur. A los primeros responsables de mi formación como intérprete, Txiki Berraondo, Roberto Romei, Muntsa Alcañiz, Ester Roma. A los profesores que le dieron a mi visión de director una cancha de juego, sobre todo a Víctor Molina y a Roberto Fratini. A los intérpretes que vinieron a jugar, Natalia Jiménez, Nazario Díaz, Andreu Martínez. A las primeras, Mireia Illamola, Bàrbara Roig y Mónica Mayén. A los primeros, Pol López y Pau Vinyals. A la danza, por todos sus vasos comunicantes. A mis socias en las residencias artísticas y los encuentros de artistas, Ángela López, Mónica Dawidziuk, Pol Pahrresia, Karmit Even-Zur (otra vez gracias). A María Oliva Varo y a Francisco Esquivel, por construir conmigo puentes con la comunidad de Santa Lucía. A Marc Naya, porque su alma es como un ramo de flores para el desayuno. A Arturo F. por mantener un reducto impensable de libertad artística en Alanís de la Sierra. A Neus Penya-Roja, por ser la última de mis compañeras en una sala de ensayo, por ensayar conmigo sin mostrarme nada; por dejarme hablar. A la práctica en sí. A Mónica Valenciano, por inaugurarme. A Pere Sais por todos los cruces planteados en el camino y por todas las lágrimas que me ha hecho verter. A todos los escritores que levantan antorchas o las hunden en el agua. A mi tutora por seguirme de cerca y respetar mis desviaciones y ser compañera, cómplice dulce y mantener una respetuosa distancia. A David Menéndez por un verano “en cualquier otra parte”. A Caroline Trustam, de nuevo, a mi tita Caro, otra vez, a mi tita Maruja, también y a mi tita Teresa, a mi padre, a mi abuelo Manuel que nunca conocí y que habitó en Santa Lucía, a mi tía Beatriz y a mi tito Paco, y a Miriam Soliva por enseñarme al ser mujer. A mis primos Mané, Nono, Javi y Migue; a Quique, a la Venta de “El Toro”. A Paco Alba por enamorarme. A la otra parte de Patricia Caballero, por ser más que hermana en el camino y más que luz en las tinieblas. A todas las partes de Patricia Caballero. A todos los habitantes de la aldea de Santa Lucía, incluido el Titi. A Adam por plantearme continuamente la posibilidad del decrecimiento. A Rocío Guzmán por entender el trabajo en la aldea, y sumarse al carro por libre. A las abejas, por picarme y por no picarme. A todos los participantes de los encuentros de Arte y Ecología (Colectivo Arriero / Bee Time). A mis hermanas las abejas, a los zánganos que están por venir. A “El Cubo Verde”, red informal de artistas en el campo. A la distribución del tiempo y a la memoria. Por último, a Rachel y al desconocido que me acompaña en la biblioteca y que acaba de traerme algo de beber.





## Índice:

### CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN: prácticas, marcos y “recetas”	(pg. 17)
1.1.- La vida de la investigación y la no muerte por escritura	(pg. 19)
1.2.- Estado de la cuestión I. La escena compartida: <i>todos estamos aquí</i>	(pg. 23)
1.3.- Estado de la cuestión II. Naturaleza y proximidad: <i>bailar el viento</i>	(pg. 27)
1.4.- Precedentes y prácticas fundamentales	(pg. 30)
1.5.- Objetivos para la práctica y el análisis	(pg. 32)
1.6.- Ítems de rastreo y análisis	(pg. 33)
1.7.- Método <i>antimetódico</i>	(pg. 34)
1.8.- Recetario primero: cómo no escribir un método	(pg. 38)

### CAPÍTULO 2

#### CUESTIÓN DE ESTADOS:

Apreciaciones de la labor interpretativa a lo largo de la historia de las artes escénicas. Asociaciones entre técnicas interpretativas, estéticas de la colaboración y éticas ecológicas	(pg. 42)
Aclaraciones sobre el capítulo	(pg. 44)
2.1.- Si esta es la cuarta pared, ¿dónde está el techo?	(pg. 46)
2.2.- La pared que se cae y vuelve a levantarse	(pg. 50)
2.3.- Teatro de los <i>ascetas inconformistas</i>	(pg. 62)
2.4.- Teatro de la <i>geometría iluminada</i>	(pg. 68)
2.5.- Teatro de la <i>vedette descreída</i>	(pg. 75)
2.6.- Lo que al naturalismo le quedaba por decir	(pg. 80)
2.7.- <i>Arte de carreta</i>	(pg. 94)
2.8.- Todos los cuerpos que hay en mi cuerpo	(pg. 100)
2.9.- La esperada y muy comentada llegada de lo real	(pg. 105)

Pequeño alto en el camino para seguir	(pg. 117)
CAPÍTULO 3	
PREGUNTAS QUE GENERAN FORMAS DE MIRAR	
Prácticas pensadas para la construcción de una utopía	(pg. 119)
3.1.- Teatro de la <i>juntera</i> y el <i>ayuntamiento</i>	(pg. 123)
3.2.- “Immersive theater” y arte “infiltrao”	(pg. 141)
3.3.- Ritualidad contemporánea	(pg. 146)
CAPÍTULO 4: MÉTODO (ANTIMETÓDICO)	
PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO.	
LAS TÁCTICAS DE LA <i>EPIFANÍA CONSCIENTE</i>	(pg. 156)
Sobre el cuarto capítulo	(pg. 159)
4.1.- Relaciones: comunidad y ecosistema	(pg. 161)
4.1.1.- El público como asistente	(pg. 162)
4.1.2.- Las poéticas del tanteo y del tientto (un inciso)	(pg. 163)
4.1.3.- El público como <i>entendío</i>	(pg. 165)
4.1.4.- El público como <i>partener</i>	(pg. 166)
4.1.5.- Etimología de la palabra “sutil”	(pg. 169)
4.1.6.- Ser una fuerza del ser	(pg. 170)
4.1.7.- Sacrificio	(pg. 175)
4.2.- Percepción	(pg. 179)
4.2.1.- Abrir el tiempo	(pg. 179)
4.2.2.- Proximidad en el trabajo con la palabra	(pg. 185)
4.2.3.- El punto de encaje	(pg. 190)
4.2.4.- Higiene perceptiva: vaciarse para estar presentes	(pg. 192)
4.2.5.- El personaje como accidente	(pg. 195)

4.3.- Cuerpo	(pg. 196)
4.3.1.- Estado de gracia de lo real	(pg. 196)
4.3.2.- Ecología de la acción	(pg. 198)
4.3.3.- Tránsitos del entrar en trance	(pg. 201)
4.3.4.- Observar al observador	(pg. 208)
4.4.- Estructuras	(pg. 211)
4.4.1.- Repetir y no repetir	(pg. 211)
4.4.2.- Arrojo y opulencia inmaterial	(pg. 215)
4.4.3.- El personaje sutil y el semblante	(pg. 218)
4.4.4.- El “tête a tête” o la comunicación interpersonal	(pg. 221)
4.5.- Conclusiones al capítulo en relación con los anteriores	(pg. 224)
4.6.- Mapas	(pg.230)
4.6.1.- De la epifanía consciente	(pg.230)
4.6.2.- De la teoría del tiempo torrencial	(pg.232)
4.6.3.- Situaciones de hibridación:	
mapa intercambiable sobre lo real y lo ficticio	(pg.233)

## CAPÍTULO 5

### PRIMERAS CONCLUSIONES

Acciones básicas para poder ser optimista	(pg.237)
5.1.- Sobre cómo se mezclan teatro y vida	(pg. 240)
5.2.- Sobre cómo propiciar la hibridación y esparcir el proceso consciente de la epifanía.	(pg. 244)
5.3.- Sobre cómo podría relacionarse el arte con la comunidad	(pg. 246)
5.4.- Sesiones permanentes y eventos sin convocatoria	(pg. 248)
5.5.- Sobre cómo profundizar en las tácticas de la epifanía	(pg. 252)

BIBLIOGRAFÍA (pg. 256)

Anexo 1.-

OTRAS CONCLUSIONES

Que sirven de pistas para seguir al acecho (pg. 267)

I.- Alquimia expandida (pg. 269)

II.- La comunidad agrupada (pg. 272)

III.- Imaginación matemática (pg. 273)

IV.- Autogobierno y desorientación (pg. 275)

V.- “I’m a paradox” (pg. 279)

VI.- Sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre (pg. 282)

VII.- Impureza (pg. 287)

VIII.- Rito y escondrijo (pg. 288)

IX.- Conclusiones para una ética ingenua. (pg. 291)

Anexo 2.-

PALABRAS IMPROPIAS

Antología de textos (pg. 296)









# **CAPÍTULO 1**

## **INTRODUCCIÓN**

**PRÁCTICAS, MARCOS Y “RECETAS”**



## **1.1.- La vida de la investigación y la no muerte por escritura.**

Mis experiencias me han llevado a abandonar paulatinamente lo teatral. Mis impulsos van en la dirección de construir una cultura más pedestre, muy de aldea. Las ideas de expansión del arte escénico en la comunidad y mi trabajo sobre la ecología, sobre todo a través de la apicultura, me han hecho volver a formular mi actividad y dirigirme hacia la construcción de contextos que veo como hibridados. Entiendo la construcción de una obra como una disolución, ya no la disolución de un objeto, sino también la disolución de sus autores y de sus capacidades, entremezclándose con lo social y disolviéndose en el ambiente. Mi viraje desde la construcción de piezas teatrales o *dancísticas* hacia la construcción de contextos ha sido progresivo; desde hace más de diez años mis intereses por la escena han estado del lado de la *escena expandida* en la que hay una alta consideración de la interrelación con el público en una visión inclusiva de la comunidad. Después de esta primera fase de expansión de la escena en la comunidad, atravieso una segunda: la expansión del arte en la naturaleza. Esta segunda expansión es mucho más reciente y redetermina mi trabajo enlazando las ideas de arte, comunidad y ecosistema. Esta visión “ecológica” de mi práctica se inauguró con las acciones en una pequeña aldea, al sur de Cádiz, llamada Santa Lucía. En esta pedanía de Vejer de la Frontera he realizado varios encuentros sobre “Artes Vivas y Ecología”. De entre todas las acciones realizadas durante los encuentros se quedaron las más sutiles y útiles, aquellas que más tenían que ver con los habitantes de la aldea. Trabajar en un lugar es rastrear su imaginario. Para mí ahora el público son mis vecinos, también son ellos y ellas las intérpretes. La obra se acerca mucho a vivir; la investigación, a cómo hacerlo juntos; la creación a tejer contextos en los que poder verter las visiones y emociones del colectivo. Entiendo las acciones escénicas más como contextos de intercambio que como espectáculos para ser vistos en cualquier lugar que cumpla las condiciones. Aun así esta investigación trata sobre mi vida pasada, sobre mi acción en el teatro. Pretendo rescatar de toda esta actividad un deseo, un sueño, que las transfiguraciones del cuerpo puedan existir también aquí, en Santa Lucía, con la cultura que tenemos.

Esta tesis fue pensada como un alto en el camino y ha acabado convirtiéndose en la afirmación de una separación que sé hasta qué punto será transitoria. De todo mi bagaje con la técnica he intentado realizar una especie de síntesis estimulante. Parto de la idea

de la “abstracción” y de cómo ésta afectó a los métodos interpretativos que son conocidos como de las “grandes formulaciones” (Stanivlaski, Meyerhold, Grotowski...). Dentro de este estudio realizo un seguimiento de las ideas de empatía e identificación para observar las variaciones que plantean las escenas de la *cuarta pared*, las lógicas de la ficción y la expansión del arte escénico en la vida cotidiana. Al mismo tiempo en el segundo capítulo, se apunta sobre lo que “lo ritual” contiene como modelo de expansión. Todas estas visiones sobre la historia del teatro están abordadas desde una visión experiencial, de proximidad. La relación entre arte y comunidad ha estado presente en la mayoría de las piezas en las que he trabajado como director, intérprete o dramaturgo durante los últimos diez años. Sin embargo, la segunda expansión, la expansión en el entorno, plantea otro tipo de relaciones nuevas para mí, sobre todo por las ideas que parten del pensamiento ecológico, en el que el arte no puede separarse de un sistema ecosocial determinado. La labor del artista se acerca cada vez más a la del antropólogo que trabaja dentro de una sociedad determinada, para la que crea contextos políticos sensibles. En el caso de las manifestaciones híbridas, esta labor no se contradice con la meramente creativa y propia de los sistemas ficcionales por la que el cuerpo del intérprete se transforma en *otro para ser visto*. Este campo de mixtura en lo referente a lo meramente técnico con respecto al trabajo interpretativo me hace determinar como punto central del método (antimetódico) para el intérprete híbrido la construcción consciente de la epifanía, un proceso de encarnación del personaje (o “fuerzas de composición” en los sistemas teatrales más abstractos) que se autorelata más allá de lo considerado en el distanciamiento de Brecht, desarrollando una comunicación detallada de las tácticas como medio social compartido.

La escritura de esta investigación (esta escritura) es para mí una especie de recapitulación; es una práctica y se aísla al mismo tiempo de ella, modifica la visión que tengo de mi propio recorrido y de sus utilidades realizando una parada en el camino. He necesitado pensar de forma aislada lo que de particular tiene la relación del teatro con la comunidad y la expansión que plantea la idea de ecología, para poder salvaguardar el sentido de la “técnica”. Trato de profundizar en la técnica del/la intérprete para entender sus posibilidades. En este sentido esta tesis es un impulso, un *corpus* sobre el que apoyarme para continuar. Pero todo lo que tengo delante es incierto. En este sentido a veces hablaré de visiones y de utopías: escribo sobre un teatro que aún no he visto.

Durante todo el viaje, la escritura misma de la investigación se ha convertido en una práctica definitiva para poder centrar mis impulsos y provocar una selección fértil en la recapitulación elaborada, lo que me ha llevado a cambiar continuamente el título de esta investigación, como puede verse en la siguiente lista:

- ¡Híbridos!: Prácticas para la integración de lo ritual en la escena capitalista
- Sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre
- Ética, técnica y estética del intérprete híbrido
- Prácticas y Visiones de la escena compartida (2009 – 2017)
- Ecología del intérprete.
- Ecología y colaboración en la técnica del intérprete. Transvases y afectos
- Epifanía consciente.
- Método (antimetódico) para el intérprete híbrido.

La misma definición del espacio escénico y del trabajo del intérprete ha ido sufriendo una especie de transformación hacia el detalle, al mismo tiempo que se producía una expansión de los marcos conceptuales que lo rodeaban. El depósito de la experiencia como autoetnografía en la que poder fraguar un marco contextual para la investigación que colocase en un brazo de la balanza lo atestiguado y en el otro todo aquello que ha sido sintetizado por muchos y muchas, me ha hecho argumentar alrededor de la idea de las hibridaciones del trabajo del/la intérprete en la escena expandida, un cuerpo teórico que versa precisamente de cómo crear sistemas de pensamiento que integren la incertidumbre, y que sean por ello dinámicos, conservando un reflejo de lo natural y capacitando el trabajo del intérprete.

Mi objetivo es centrarme en lo que está más aposentado en mi experiencia y construir una especie de método “anti-metódico”, algo que por otro lado no es nada nuevo en la tradición de la técnica actoral, donde siempre es más importante sugerir y excitar que constatar maneras de hacer certeras. Las ideas de un método, aún conteniendo esta parte anti-metódica o poética clásicamente usada por todos o casi todos los grandes formuladores de la técnica interpretativa en Europa, suele contener así mismo algún tipo de inclinación misteriosa. Entre claridad, impulso y estimulación, pretendo encontrar una conciliación para crear el método (antimetódico) para el intérprete híbrido, concretando respecto a este trabajo la elaboración consciente de la

transformación del cuerpo y el bio-ritmo interno, lo que formará el cuarto capítulo de esta investigación. Me sumo por ello al impulso de todos aquellos y aquellas mujeres y hombres de teatro que al hablar de técnica colocan su intención poética, para que el documento no caiga muerto, también porque considero que a pocos intérpretes les hacen falta instrucciones válidas para todos los casos y porque creo que la efectividad no es artística, es decir, que no creo en las situaciones del cuerpo como máquina del *logos*. No quiero que el texto se llene de datos y que los datos lo conviertan en un compendio poco útil. En esto seré muy cuidadoso, igualmente que lo seré en la traslación de mis propias experiencias para que puedan ser extrapolables y que al sumarlas con toda la información recogida durante estos años de investigación pueda nutrir el cuerpo teórico y sensitivo de nuestra escueta tradición.

Quiero una escritura autónoma, viva, experienciada, que sea frágil, que contenga argumentaciones débiles pero que baile con el aire sólo lo justo. Devuelvo capacidad a mis experiencias individuales; les devuelvo la capacidad de ser estados federados, estado-codo, estado-cadera, estado-pie. No quiero referirme a libros o a acciones humanas tratándolos como ejemplos citables; me niego rotundamente a elaborar una descripción de recorridos y asociarlos a unas ideas filosóficas. Mis estados federales son mutables. La escritura será en momentos una desorientación. Busco una escritura concreta pero que al mismo tiempo esté al tanto de no crear especies. Quiero que el pensamiento aparezca como visión efímera e informal; anárquica, débil en definiciones; *contraproducente*.

Por otro lado tengo que añadir que el rescate que hago de la *epifanía* no es del todo contemporáneo, ya que todas estas argumentaciones pueden asociarse a lo que la *performance* ha planteado en la escena y luego a trasladado a otras disciplinas artísticas y de pensamiento. Existen otras situaciones de hibridación que contemplan un trabajo muy diferente con la presencia corporal del intérprete en la escena, como se verá en el recorrido elaborado en el segundo capítulo. Entiendo perfectamente los sarpuellidos que levanta “lo ficcional” después del desarrollo y el despliegue realizado por la *performance* y sólo en pocas ocasiones pueden separarse la ficción como sistema de regulación del deseo, del trabajo con la transmutación del cuerpo que plantea la epifanía encarnada, que ha sido clásicamente asociada al proceso de creación del personaje.

Entiendo por todo esto el interés de los creadores contemporáneos por la presencia “natural” del intérprete en la escena. Realmente hace falta desarticular muchos lenguajes perversos para devolverle al individuo la potestad sobre sus propios deseos, por lo que entiendo que se tengan que reinventar conceptos tan apegados al sujeto como la empatía y la identificación, la entrega y la autoría del acto creativo. En todo ello también intento hallar conciliación. Mi trabajo incluye estas opciones. Mis preguntas son ¿cómo se aplica la técnica interpretativa en estas situaciones escénicas de completa expansión en la comunidad y el ecosistema? y ¿hacia dónde puede seguirse trabajando? Para ello desarrollo el cuarto capítulo, como una visión más ética que pueda apoyar la creación de estructuras rústicas para la inserción del arte en una comunidad/ecosistema.

Como anexo figurarán una serie de consideraciones respecto a la ecología. Esta tesis es un tránsito. No designa el final de una investigación sino un alto en el camino de una investigación más grande, que aún no acaba. Por ello en el anexo se acumulan visiones sobre cómo seguir adelante, mapas para la desorientación, lecturas agolpadas en una antología demasiado variopinta, con la simple idea de provocar impulsos y generar cierta durabilidad. Establecer una longitud sobre la que proyectarse.

Como decía anteriormente refiriéndome al cuarto capítulo, la intención de esta escritura no es la de desarrollar propiamente un método interpretativo o designar una tipología de la escena, sino elaborar un compendio de estimulaciones y con ellas realizar una premonición. Escribo sobre un teatro que no he hecho y que no he visto. Para ello levanto una especie de homenaje a la técnica interpretativa, de la que hablo en todo el texto como las tácticas para la producción de *epifanías conscientes*, manifestaciones, apariciones y revelaciones del intérprete con todo lo otro que encarna y de la audiencia con todo aquello de lo que se *desposesiona*.

## **1.2.- Estado de la cuestión I. La escena compartida: *todos estamos aquí*.**

El arte se ha recreado durante gran parte del S.XX en el juego de fusionar binomios. Las categorías antes agrupadas bajo paradigmas fijos se diseminan y forman entidades completamente mixtas, más bien anti-identidades. El juego con los binomios quedó

abierto como tema central a través de la abstracción principalmente, al atestiguar la multitud de versiones sobre "lo real" y "lo ficticio" que podían ser válidas en la construcción de los "mundos/artefactos". Tras la modernidad, y como ya se ha dicho hasta la saciedad, se acaban por acoger las "dicotomías clásicas" como líneas de tensión no necesariamente opuestas. No sólo en el terreno de las artes escénicas, sino también en otras áreas del pensamiento, tanto que no puede hablarse ni siquiera de la existencia de híbridos o misturas, sino que más bien se registran una serie de proto-sistemas de relaciones que fabrican *descategorías* y *desorientaciones*. Aparece con fuerza el pensamiento basado en la paradoja, ya que la integración de las partes que forman estos "binomios" clásicos no destruye totalmente la tensión causada por la diferencia: la distancia entre los polos "opuestos" es infranqueable e inexistente, a la vez. Lo que se revela a través de estas experiencias es que las categorías nunca estuvieron realmente delimitadas. El telón nunca fue de acero.

El estudio de Schechner *Between Theater and Anthropology* ilustra la supuesta situación de antagonismo entre teatro y rito como una situación de hibridación, argumentando que sólo la distorsión de los términos puede mostrar una oposición, ya que lo ritual es inherente a toda manifestación escénica. (Schechner, 1985, citado por Lehmann, 2013, p. 245):

Donde sea que miremos, no importa cuán atrás en el tiempo, el teatro es una mezcla, un entrelazamiento de ritual y entretenimiento. Acróbatas gemelos haciendo volteretas uno sobre otro, sin que ninguno se sitúe por encima del otro, sin que ninguno sea siempre el primero.

Entre paradigmas tan antagónicamente relacionados como son los de arte-consumo-público (teatro) y cultura-práctica-participante (rito), pueden establecerse una serie de situaciones que superan la conflictiva relación, rebosándola. Las estéticas de la recepción que ha formulado el arte escénico en el S.XX ha ido sumando intenciones, manteniendo cierto sincretismo por la falta de interés en la división de paradigmas y en la formulación de "especies", "estilos" o "escuelas".

Durante todo el S.XX se han planteado diferentes marcos de comunicación o enfoques desde los que mirar que modifican la visión, tanto del espectador, como del acto de



expectación: al público se le apela, se le incluye, se le pide que colabore, se le coloca en un estado de inmersión... En todas ellas puede hablarse de participación y más de experiencia activa que de recepción pasiva. Se pasa de ser receptor a ser un elemento más del que depende todo el circuito comunicativo. No sólo en términos de interés o de construcción última de los sentidos, sino también y sobre todo como parte integrante del espectáculo. De esta manera, al público se le intenta despojar de cualquier categoría construida *a priori*, poniéndose en juego su rol como integrante de la acción. El tiempo y el espacio de la ficción incluyen todo el edificio del teatro (a veces incluso lo sobrepasan). El teatro se relaciona cada vez con más interés con los detalles de la comunidad y el lugar, implicándose en sus posesiones imaginativas y en sus vivencias como colectivo: un teatro *place and people specific*.

Este intercambio entre público y escena en una relación de inclusión es tan inherente al teatro como lo es lo ritual. La principal diferencia (o esa cosa que nos hace parecer ahora diferentes) es que el público está ahí, cada vez más presente, cada vez más iluminado; figura como experto: domina los códigos de la creación, es un público *profesional* u *oficial*. De forma literal en ambos casos. Un público lleno de *profesionales* y de *oficiantes*. La escena contemporánea devuelve “teatro al teatro”. Una dosis más, ya que reteatralizar el teatro fue el lema de los reformadores de principios del S.XX en Europa. Pero esta vez lo hará a través de una unión festiva de los binomios realidad/ficción, persona/personaje, verdad/mentira, suceso/historia, público/escena, marco/expansión. El teatro expandido en la comunidad, al relacionarse con sus especificidades culturales, parece querer ayudar en la (re)construcción de una cultura desmemoriada.

Estos contactos del arte de la escena con las nuevas formas de hacer y de comprender la realidad han desarrollado una serie de enigmas que empujan el trabajo del intérprete en una dirección digamos sin instrucciones aparentes, principalmente por la desorientación y los reajustes realizados tras la destrucción de la cuarta pared y su posterior reformulación. En respuesta a esto, del otro lado del espejo, en el lado del intérprete el acto creativo se vuelve cada vez más un proceso subjetivo que “suda” hacia el exterior. La escena se llena tanto de “estéticas colaborativas” como de “estéticas del yo”, que apelan a la *performatividad* como sensación eventual de lo real de manera que lo que

prima como manifestación escénica es el tránsito, la puesta en práctica o la puesta en común. Los contenidos/mediaciones son vivencia *in extremis*. La escena es ante todo sudor personal de una presencia que se *auto-dice*. Surgen reflexiones sobre el trabajo del intérprete y sus implicaciones con las ideas de teatralidad y ficción, vivencia y artificio. La movilización de conceptos/palabra se formula desde las vanguardias para acabar en las prácticas de “lo real” (Sánchez, 2007), el teatro posdramático (Lehmann, 2013) y los formatos de expansión del arte (no sólo escénico) en su íntima relación con lo vital. En todo este recorrido se produce una ampliación, una variación, una desviación o un atropello de los paradigmas: las formas de estar en escena se establecen con total autonomía, reinventando sus cualidades y sus límites. El cruce de especies expande los códigos de lo teatral en lo vital, y esto afecta tanto a la técnica interpretativa que la creación de una pieza teatral contemporánea suele implicar la creación de un lenguaje interpretativo, o la profundización en algunas de sus huellas en el cuerpo presente.

El recorrido histórico por la técnica interpretativa suele iniciarse relatando la radical importancia de la ruptura de la cuarta pared, la resultante modificación de la idea de ficcionalidad y su eventual reconstrucción performativa. El intérprete es testimonio de su propia labor, en la misma medida en la que el público también es consciente de ella; pero el diálogo ya no se plantea sobre las bases de un “pacto” del lenguaje entre emisor y receptor, sino sobre el juego de fractales que devuelve esta conciencia compartida. Profundizar en el entendimiento técnico (de esta u otras opciones) es algo tan antiguo como el mismo arte de interpretar y tan amplio como su desarrollo en diferentes “modos” de estar en escena. Estas situaciones han sido abordadas desde diversos puntos de vista a lo largo de la historia de las artes escénicas del S.XX. Las preguntas siguen siendo las mismas y las aproximaciones quizás también; las opciones inundan las bibliotecas, generan una especie de necesaria *inexperiencia* ante la abundancia. La técnica parece estar en crisis, es decir, se encuentra en una situación de fertilidad y conciencia.

Las fricciones en los límites del binomio imaginación/realidad, afectan tanto a la idea y a la técnica del/la intérprete como a la visión estética del espectador. Esta situación supone un reto para la técnica interpretativa: el de construir una escena compartida con

el público, integrándolo como participante de la acción teatral. El espacio mismo de la acción performativa juega a aproximarse a la realidad, parecerse a ella o directamente "es el espacio real". La pieza se construye de forma comunitaria y "en directo", generando un espacio de diálogo que cada vez reclama más vitalidad.

La escena contemporánea se teje con los "estados de la persona" rebasando la construcción intérprete/personaje y delatando los procesos de la emoción impostada. Se busca un intérprete que no "se entregue a la emoción", que la pueda poner siempre en cuestión y desarmarla. Pero sigue existiendo la idea de transformación del cuerpo, sobre la que se coloca un estado de conciencia para hallar la concreción suficiente en los "estados de la persona" que haga posible el juego teatral. La conciencia aplicada sobre el evento de la epifanía sucede en un lugar expandido, más allá de los límites de una historia, un personaje, un tiempo o espacio de representación. Al expandirse y hacerse consciente, el proceso de la epifanía se basa en acciones teatrales desarmadas de tensión y formatos escénicos vaciados de intensidad.

¿Qué pueden hacer los intérpretes ante consignas como "no hacer nada", "ser cómo se es" o "no interpretar"? Ante esta pregunta se desarrollan las "tácticas" propias de cada pieza, capaces de dotarlas de vitalidad. El teatro expandido en la comunidad suele contener la reformulación no sólo del trabajo interpretativo, sino de todas las otras codificaciones de la escena. Creadores, performers, movedores, masa, gente del pueblo o situaciones en las que el público es el espectáculo. En muchas escenas, el intérprete mismo desaparece.

### **1.3.- Estado de la cuestión II. Naturaleza y proximidad: *bailar el viento*.**

Cuando la relación del humano con la naturaleza es profunda, suele ser una relación íntima y solitaria. Un teatro que comparte estas soledades es un teatro que quizás no exista. Un teatro de la naturaleza colectiva es un teatro sin espectadores porque no formula expectativas. La cuestión está en pensar y soñar las relaciones que el intérprete puede establecer con el medio, en las que se resuelva el incuestionable ¿para qué? ¿Para qué un teatro sin espectadores? Las formulaciones estéticas derivadas del

trabajo de Grotowski serán fundamentales en esta encrucijada, pero igualmente importante será la consideración de la eliminación no ya del rol de los espectadores sino de la idea misma de la expectación.

La relación del humano con la naturaleza, si es profunda, es íntima. De lo íntimo devienen unas calidades concretas del compartir, más parecidas a la familia, al clan, a la banda, a la federación, a la mancomunidad. El espectador está *familiarizado* con lo que sucede, y lo que sucede comporta y conforma la identidad de la familia. Esta segunda expansión de lo escénico en la naturaleza, rastreando la idea de ecología, más que expandir parece que reduce, al proponer la intimidad y la proximidad como características *sine qua non*. Un teatro expandido en la naturaleza es un teatro de lo íntimo. De ello hablan numerosas manifestaciones escénicas y obras de arte de otras disciplinas al diseminarse en la comunidad, en el imaginario y en el ecosistema propios de un grupo de personas con el que los artistas se relacionan. Hagamos un recorrido fugaz para centrar un poco más la mirada sobre la idea de intimidad y lo que de ella puede recoger el hecho escénico.

Un ejemplo de ello es la pieza de Jordi Galí *Entre cel i terra*, presentada en la primera edición del festival “Buhm!”, organizado por “L'animal a l'esquena” la sede rural de la compañía de danza “Mal Pelo” en Celrà, Gerona. La ficha de este espectáculo puede ver se en <http://www.lanimal.org/index.php?page=generador&id=252>. En él cuatro hombres (entre los que estaban el creador de la pieza, dos artistas muy vinculados al espacio, Pep Ramis y Xavi Bovès, y el carpintero del pueblo de Celrà) disponían una especie mecanismo usando grandes troncos y cuerdas alrededor de un árbol. Una vez construido, tras accionar una palanca, conseguían arrancar de raíz el árbol al que estaba sujeto, levantándolo medio metro del suelo. La intensidad del momento/lugar es una intensidad “usual”, la epifanía se plantea como proceso de beatificación de lo cotidiano, aquí radica su esencia híbrida. Las leyes de lo natural mantienen un diálogo continuo con el intérprete, que ya no sólo se comunica con el público, sino que le baila al aire; baila “con” o “por” el aire.

La danza Butoh, nacida en Japón alrededor de 1950, acoge una pluralidad de técnicas

asociadas al trabajo del movimiento que proponen la explosión externa de un trabajo minuciosamente interno, cuyas imágenes afloran en conexión con la naturaleza, siempre dentro de una visión apocalíptica o pos-humana. Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata comenzaron a desarrollar estas técnicas ante el impacto de la segunda guerra. El trabajo del “site specific” desde el punto de vista de la ecología profunda, engloba no sólo el medio natural sino a todos sus habitantes, incluyendo a los humanos. Las sociedades son entendidas como partes de una red que forma un ecosistema determinado sobre el que trabaja el artista del “site”. Este tipo de manifestaciones, arraigadas a un ecosistema y a la construcción del relato colectivo de sus habitantes, remiten directamente a una idea de culto y de uso, más que a una idea de teatro, arte y comercio.

En el culto, el colectivo desarrolla un sentimiento de propiedad debido a la proximidad de las manifestaciones y a su apego en la formación de identidades colectivas entendidas como linajes, grupos o sociedades. Una propiedad más difícil de capitalizar en cuanto más reducido sea su campo de actuación y más abstractas sean sus formulaciones.

*Culturhaza* es un hogar situado en la ribera del Guadalquivir en Córdoba. El registro de sus actividades pasadas puede verse en <http://culturhaza.blogspot.co.uk/>. Está formado por dos individuos, Agripino y Protasia, que se dedican al arte por amor a la agricultura. Su trabajo en la recuperación de semillas tradicionalmente perdidas, el desarrollo de métodos ecológicos sostenibles y su mediación en trabajos artísticos, crean un puente entre huerta, acción artística y comunidad, generando espacios de intercambio más allá de lo material. Obras inmateriales que ni siquiera reclaman su estatus de “obra”. Lucia Loren es una artista española relacionada con el trabajo “site specific” en el entorno natural. Trabaja con los imaginarios, deseos y miedos del colectivo, a través de técnicas relacionadas con la artesanía, colocando interrogantes sobre la crisis ecológica relacionando el entorno local con sus *propias* simbologías. Un registro de su trabajo puede verse en <http://lucialoren.com/>.

Las conocidas fiestas de la Patum de Berga (Cataluña), declaradas como patrimonio inmaterial de la humanidad, crean alrededor de la música de los tambores una

ceremonia totalmente pagana de éxtasis colectivo en la que están integrados los linajes familiares, cada uno con sus roles y particularidades. La comunidad se relaciona con lo salvaje y arma linajes en los que se almacenan y desarrollan relatos colectivos iniciáticos. El rito crea familias, está creado por familias y sus conexiones son íntimas, tanto con el medio como con la memoria de sus agentes.

Si los estados salvajes se comparten, el espectáculo deviene orgía. Nadie mira y todos hacemos. La proximidad elimina las barreras entre objeto y sujeto. Lo que implica como decíamos respecto a la pieza de Jordi Galí, reformular la idea misma de tensión dramática. Observando en los métodos de construcción ficcionales clásicamente asociados al teatro y al cine, puede verse cómo los sistemas de la intriga operan sobre la escasez de la información: la intriga se construye con todo lo que el público no sabe. La expansión en la naturaleza y en la comunidad del hecho teatral, plantea otras maneras de ser para el acto público, una especie de abundancia específica. No sólo se disuelve la idea de “intriga” sino que también se reformula la atención. El/la intérprete ya no tendrá que sostenerla, atrayendo hacia sí todas las miradas; ya no cuenta tanto para el intérprete ni su atractivo ni el atractivo de la acción.

Las relaciones de la técnica del intérprete con lo sutil, con las vibraciones energéticas que cruzan la escena, rodeada de árboles o encerrada en un teatro, son claves para entender de forma más precisa por dónde pueden ir algunos derroteros del arte en comunicación con la ecología del lugar y el momento, algo que podría nombrarse como “ecología del culto comunitario”. En este sentido ha sido de gran importancia el seguimiento del trabajo de Patricia Caballero, y la participación en sus laboratorios de movimiento. De estas prácticas y de la realizadas junto a Pere Sais, discípulo de Thomas Richards en el Workcenter fundado por Grotowski en Pontedera, Italia, puede destilarse una idea fundamental para entender el trabajo de la epifanía consciente en diálogo con la naturaleza: la visión de la acción y el movimiento del cuerpo como herramienta perceptiva. El cuerpo en acción *percibe* al mismo tiempo que *formula* el relato del espacio/tiempo, volviendo a establecer un diálogo entre lo íntimo y lo comunitario, no sólo por lo que aporta a la percepción del propio cuerpo, entendida como propiocepción, sino también por su experiencia del entorno. Bailar con el viento es en parte inventarlo.

#### 1.4.- Precedentes y prácticas fundamentales.

En el ante proyecto inédito de esta investigación, presentado el 15 de diciembre del 2009 para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados en la Universidad de Sevilla, se explicaba:

Lo que propongo en este proyecto es la creación de un laboratorio errante, de papel y “boli” en el bolsillo, para observar y promover la integración de paradigmas tradicionalmente antagónicos en la búsqueda de otra forma de construir y compartir no ya *el arte* sino *la cultura*.

La práctica ha podido efectuarse gracias al encuentro de compañeros y compañeras que han sido y son fervientes dadores del ser en comunidad. Igualmente fue y está siendo de gran utilidad tanto la lectura de algunas investigaciones especializadas como de otras más transversales y la participación en laboratorios de investigación para intérpretes, como los que acabo de nombrar. Es igualmente de especial mención la formación recibida en el Institut del Teatre, sobre todo a través de Txiki Berraondo, Roberto Romei y Víctor Molina, la participación en los laboratorios de entrenamiento psicofísico planteados por Mónica Valenciano, junto a los anteriormente citados de Pere Sais y Patricia Caballero, y la participación en los contextos *Plan no plan* junto a Karmit Evenzur. En lo que se refiere al cruce del arte con la naturaleza, han sido de crucial importancia la coordinación, facilitación y participación en los contextos de acción artística, investigación, experimentación y colectivización del conocimiento realizados junto al Colectivo Arriero ([www.facebook.com/colectivoarriero](http://www.facebook.com/colectivoarriero)) y las residencias artísticas centradas en la apicultura natural ([www.beetime.net](http://www.beetime.net)). Estas prácticas no han sido propiamente escénicas pero siempre han buscado construir una comunicación real con una comunidad de habitantes y el ecosistema. A través de estos contextos se han construido espacios para propiciar, construir y practicar ideas sobre la estética y la ética de la escena compartida. El programa de residencias Bee Time, ha participado recientemente en el *Encuentros de Arte y Naturaleza* realizado en la Universidad de Sevilla y *El cubo verde: encuentro y exposición de espacios de arte en el campo* realizado en la Universidad Complutense de Madrid.

Respecto a la creación de piezas escénicas me he centrado en el trabajo con intérpretes, haciendo que la mayor parte del acto creativo recayese sobre ellos/as. En la mayoría de las ocasiones han sido trabajos realizados junto a solistas en los que he participado como *catalizador* o “coach”, colocando el foco en la técnica y en sus relaciones con la ética y la estética. Estos trabajos me han hecho replantear las divisiones entre lo público y lo privado, lo escenificado y lo experimentado. La mayoría parten de una comunicación inclusiva con el público, reelaborando su rol a partir de una reimaginación de sus cualidades. Sus caracteres han sido más bien rústicos, usando el cuerpo del intérprete para construir toda la arquitectura del acto escénico. Todos estos trabajos pueden consultarse en [www.escenicassgallardo.blogspot.com](http://www.escenicassgallardo.blogspot.com).

### **1.5.- Objetivos para la práctica y el análisis.**

Estas prácticas, tanto la construcción de contextos como la elaboración de piezas escénicas, han tenido una serie de objetivos en común para poder articularse dentro de esta investigación como espacios de laboratorio en el que poder poner a prueba, testear y rastrear las particularidades de la *epifanía* en situaciones de expansión en la naturaleza y la comunidad, es decir hibridadas. Así mismo, tanto las lecturas realizadas como la participación en talleres de interpretación y creación, han procurado una óptica a través de la cual construir una serie de relaciones que puedan alimentar el trabajo técnico interpretativo en estas condiciones. Para ello, en cada una de las prácticas se ha planteado:

- ☐ Observar de cerca la técnica interpretativa, proponiendo al cuerpo como principal provocador de las *epifanías*, dejando al cuerpo en un estado bruto o rústico y al mismo tiempo colocarlo en conexión con la comunidad y la naturaleza, abriendo el foco a los detalles de cada encuentro, siguiendo las ideas del *site & people specific*.
- ☐ Dar cabida a la práctica que no esté enfocada a la obtención de un producto,



apoyando la creación de hibridaciones entre paradigmas “clásicos” y promoviendo otro tipo de relaciones, con la tierra, con los seres, los paisajes, las imaginaciones y los patrimonios inmateriales de las comunidades con los que se ha entrado en relación, replanteando la idea de memoria y sus construcciones en forma de relato.

- Plantear espacios para la reflexión activa, abordando temas en relación con la práctica, el estudio, la creación y la disseminación de las artes y la cultura relacionada con una comunidad específica, en la organización de espacios *coworking*, comunidades de aprendizaje y espacios de *saberes compartidos*, para poder crear campos de experimentación colectiva para establecer un diálogo en primera persona entre comunidades, artefactos/artilugios y entornos.
- Desdogmatizar las prácticas artísticas, encontrando un diálogo doméstico y diario de las fases de construcción de "la obra" con la comunidad para promover un contacto *en bruto*.
- Tener conciencia alquímica: acelerar el proceso de paganización del arte/cultura provocando una filtración de la práctica artística en la comunidad. Tener contagio en la intención, paciencia en el hacer/no-hacer y poco miedo al caos.
- En un sentido íntimo, compartir las técnicas ancestrales y locales de la *epifanía* con las propuestas por la escena contemporánea, para encontrar un puente que haga posible el culto compartido, inventando una situación escueta, un saber de “los pocos” en el que poder desarrollar un lenguaje específico y de nuevo integrador de las dicotomías.
- Poner en relación el saber inmaterial de la comunidad con agentes extraños que puedan motivar la innovación, reactivando el ecosistema social a través de un choque fortuito, sobre todo a través del trabajo con la apicultura y la tauromaquia.

## 1.6.- Ítems de rastreo y análisis.

Igualmente se ha procurado en estas prácticas elaborar una serie de observaciones particulares sobre el hecho escénico, estableciendo un rastreo posterior a su puesta en práctica, para hacer posible la transmisión y la organización de la escritura a través de unas líneas transversales. Éstas se han formulado a través de una serie de preguntas que han ido generando bloques de observación.

### *a) Relación cuerpo - evento.*

Observar los circuitos de la acción comunicativa cuando se colectiviza el cuerpo del/la intérprete y de los públicos, cómo se construye la fluctuación entre el cuerpo que construye y el cuerpo construido, cómo funciona el proceso del *desvelo* de su construcción y cuáles son sus arquitecturas posibles.

### *b) Estatus de la palabra “verdad”.*

Observar las complejidades producidas por la escena expandida en la naturaleza y la comunidad en la comprensión de "la verdad" y "lo verdadero". ¿Cuál es el estatus de la palabra testimonial, la aprendida, la afectiva y la vivida? ¿Cómo se reorganiza el acto escénico en términos de veracidad?

### *c) Estatus informativo de la ficción.*

Observar en qué condiciones permanecen en las manifestaciones el sentido y la idea de historia y cómo funciona la rítmica narrativa en la integración de formatos “desvelados”, “intraficcionales” o inmersivos, propios de la escena expandida en la comunidad y la naturaleza.

### *d) Estatus creativo del conocimiento.*

Observar igualmente cómo la personalidad de la acción se usa como espejo o cristal para la construcción de una dimensión política a través de la recomposición de las ideas y afectos de la “empatía” y la “identificación” como elementos esenciales de la comunicación performativa entre historia-intérprete y entre intérprete-audiencia.

### *e) Idea de autoría.*

Observar la idea de autoría colectivizada y cómo esta afecta a las ideas de oficio, labor,

trabajo, profesión y al rol social del/la intérprete.

### **1.7.- Método *antimetódico*.**

Siguiendo la misma intención que ha tenido la práctica, la escritura de esta investigación busca la manera en la que el relato pueda tener un carácter eventual, más allá de la elaboración de una serie de discursos que tengan una intención “objetivista” o “cientificista”. Esta tesis se basa en mi propia experiencia con la técnica, como estudiante, investigador, creador y lector. Mi intención es escribir “desde ella” y no “sobre ella”, abriendo la perspectiva de lo practicado para alimentar otras prácticas. Para poder hablar de la escena que pone en relación las ideas de arte, naturaleza y comunidad, se han puesto en práctica las bases de la Investigación Basada en las Artes (IBA), que recoge Hernández en su artículo legitimando la *performatividad* en la investigación y en su registro a modo de documento vivenciado (Fernando Hernández, 2008, p. 90 y p.114)

La perspectiva performativa trata de generar un nuevo sujeto de conocimiento, el sujeto performativo, que se construye de forma fragmentada y descentrada. [...] Esta posición se sitúa en relación con la investigación postmoderna (conectada con la fenomenología de la experiencia y la autoetnografía) que pone el énfasis en el hecho de comunicar una experiencia en la que el investigador está implicado, hasta el punto de que puede ser la experiencia del propio investigador. [...]

Por una parte, se debería demandar la claridad, el orden, la forma, el significado y la lógica que se espera encontrar en una investigación, pero también la pasión, el erotismo y la vitalidad que son características de las artes. [...] Los relatos se tienen que caracterizar no tanto por proveer de conclusiones sino por producir preguntas relevantes con respecto a la metodología de investigación y la educación en general. El relato no ha de engañar al lector o al visualizador, haciéndole creer que lo que lee o visualiza es ‘verdad’. Lo que se ha de aspirar es a transmitir las experiencias de una manera verosímil, y cuando se utilicen textos de ficción –construidos por el propio investigador– que se diga que lo son y cuál es su finalidad.

Llevar a cabo una IBA significa mostrar la imaginación no sólo en la formación de nuestros conceptos sino en la manera de llevar a cabo el proyecto. No se trata de buscar una inspiración del contacto con la imagen, sino que la manera de llevar a cabo la investigación debe ser en sí misma imaginativa. Esto supone estar abierto no sólo a la cognición científica sino también a la imaginación artística.

Escribir, registrar, grabar en piedra. La escritura fertiliza, pero también castra. La oralidad empuja a que las palabras se disuelvan, se emancipen y bailen solas. La lectura es una a-fección, una experimentación de la eventualidad del texto en un presente tan actual como el de su escritura (Barthes, 2007). La conversación es una lectura compartida del cosmos.

La escritura de una investigación puede encallarse en un proceso burocrático insalvable, si se encuentra de frente con los *mecanismos de constatación*. Y más la escritura sobre la técnica. La investigación positivista propone un estatus de lo verdadero como ente universal e inmutable. Para que una investigación de estas características sea “veraz”, suele tener que encontrar soporte en otras investigaciones cuya veracidad haya sido demostrada a su vez a través de un proceso similar. Como resultado de este agónico juego de espejos, la información que debe ser canalizada para “escribir el pensamiento” es de un volumen enorme.

Es normal entonces, y de agradecer a veces, que se generen sistemas de poder para acortar camino. Uno de estos sistemas es el sistema de definiciones, en el que “saber” y “definir” son términos intercambiables. El pensamiento sobre la técnica no está exento de ello. En las investigaciones suelen crearse paquetes en los que varias manifestaciones puedan quedar agrupadas bajo un mismo “título”. El resultado final suele ser la aparición de una autoridad capaz de regular el acierto y la corrección, el error y la rebeldía.

Así, todo este sistema creado para acortar camino no hace más que reduplicar la necesidad de confirmarse, generando, en una cultura que usa como herramienta principal la escritura para el registro y el desarrollo de su conocimiento, un sin fin de lastres. Una vez generados los sistemas de poder primeros para la formación/constatación de una cultura (libros sagrados, códigos civiles...) el estatus informativo del conocimiento y su tiranía resultan casi imparables. En tales casos, los valores de medición son:

- ☐ la veracidad,
- ☐ su demostrabilidad,

- la capacidad aunadora y simplificadora de complejidades de los sistemas,
- y, en consecuencia, la aparición de la idea de verdad ligada a su inmovilismo.

A esto Lawrence Lessig (2005), co-fundador de *creative commons*, añade la idea del “permiso”, según la cual el saber no tiene que ser simplemente constatado por otros saberes sino que además estos otros saberes deben “permitir” su entrada. Las lógicas relacionales y otras visiones como la de Lessig o el IBA, están proponiendo una alternativa a esta situación, no sólo en el terreno del registro del saber sino también en los campos de la política y la ciencia. Las propuestas de la física cuántica, el System Thinking, la sociocracia y también el auge del cooperativismo para el desarrollo tecnológico y científico y de la colaboración como snobismo social, hacen que las bases de lo que significa “investigar” se encuentran en revisión y en multitud de casos predicha (Barthes, 1968) en los ámbitos de la ciencia, el arte y el pensamiento contemporáneos.

Difícil resumir de qué trata la física o mecánica cuánticas y porqué resulta tremendamente fascinante tras la asunción de las Teorías del Caos y de la Relatividad. Quede simplemente la anotación de dos de sus propuestas. En la primera se formula que cada parte contiene la información del todo, ya que el “todo” es infinito tanto hacia dentro (en la división) como hacia fuera (en su multiplicidad inherente). En la segunda se describen cómo los métodos de observación tienen que cuestionarse sus límites para seguir poder constatar la validez de las dataciones sobre observado (el llamado problema de la medición), proponiendo una enorme dificultad a la hora de separar totalmente la intervención que realiza la observación, del objeto observado. El “system thinking” o “pensamiento sistémico” en español, propone el estudio de los sistemas manteniéndolos en un estado de variabilidad sin que esto suponga el hecho de no proponer soluciones: su perspectiva sobre “wicked problems and dynamic solutions” puede traducirse al español como “problemas complejos y soluciones dinámicas”. La sociocracia, por su parte, es un sistema que propone el autogobierno de los asociados, desarrollando técnicas para la superación de las dificultades que suponen los sistemas democráticos basados en el consenso de una mayoría.

Igualmente son de gran importancia las labores realizadas por la biopolítica, la bioética,

el eco-anarquismo y el post-feminismo. La multiplicación de publicaciones y la facilidad de acceso a ellas nos cambia; es como si ya no pudiésemos ser totalitarios, acotar parcelas de lo que sabemos. Esto implica que ya no podamos separarnos de las cosas para poder referirnos a ellas (definirlas); sólo experimentarlas (Baudrillard, 2008). Y además hacerlo dentro de (o a causa de) un sistema relacional fatuo que tiende al infinito, tanto hacia lo mínimo como hacia lo máximo. La idea del *rizoma* (G. Deleuze y F. Guattari, 2005) ha sido una de las más bastas teorías de las desarrolladas estos últimos años, aunando en sí misma una serie de ideas provenientes de los campos de la ciencia, las artes y el pensamiento, contaminando y alimentando un montón de escritos y prácticas escritas. Es una de esas teorías que pueden leerse de forma diagonal en casi todo.

En los campos del saber "irracional" hace ya tiempo que estas lógicas del saber reglado rechinan. La escritura, como máxima transmisora del saber, aparece como vivencia, como reposo/impulso; no pretende una transmisión certera. Este reposo/impulso es una especie de análisis reactivo. El pensamiento sobre el arte no puede verse reducido a una práctica comparativa cuya finalidad sea solamente la de construir un compendio de leyes que vuelva identificables y fácilmente analizables a un grupo de manifestaciones. Si observamos el panorama cultural, de pensamiento, social, de tejido, vemos como éste tiende a crear entidades pluriformes difícilmente definibles, anti-categorías y anti-especies, casi anti-identidades más bien, en las que nada es una sola cosa. Parece que nuestro sistema de pensamiento no se ajusta a las necesidades del contexto general. Parece que tengamos que cambiar nuestra forma de escribir. Nuestra forma de pensar.

¿Cómo escribir, entonces? ¿Cómo hacerlo sin definir, sin postular? ¿Cómo esquivar los "mecanismos de constatación"? ¿Cómo registrar el pensamiento sin generar un sistema de poder? ¿Cómo diseñar un método para hacer posible esta escritura? ¿Qué hacer? ¿Definir o inventar?

## **1.8.- Recetario Primero: cómo no escribir un método.**

- Acercarme a la peculiaridad sin voluntad de encuadre, crear *anti-datos*.

- ☐ Accidental el discurso para generar incertidumbre.
- ☐ Plantear la persistencia de las partes en el conjunto, imposibilitando la síntesis observando las *identidades* en sus *polimorfías*.
- ☐ Superponer la experiencia con el conocimiento al conocimiento mismo , llegando incluso a merodear la ficción biográfica.
- ☐ Imponer la lógica intuitiva sobre la lógica metódica.
- ☐ Proponer un registro informal, ahuecado y vulnerable al lado de una permanencia en las visiones.
- ☐ Densificar el hecho de explicar para crear lecturas posibles, ser sobreabundante en las explicaciones y en el establecimiento de las relaciones.
- ☐ Provocar una obligada lectura polimórfica rozando el hermetismo.
- ☐ Valorar la desorientación.
- ☐ Entrecruzar los valores de lo subjetivo y lo objetivo, proponiendo un diálogo entre la *autoetnografía* y la claridad.
- ☐ Escribir sin constatar, siendo niebla.

Definir las líneas que seguir, no las dianas ni los pájaros muertos en la hierba. Evitar las notas al pie. Invocar la sutilidad crítica de los prólogos, la capacidad orientativa de los mapas y los diagramas, la cercanía en el trato de las cartas al director, el cruce de libros realizado por otros libros, en una continua recitación del recorrido. Concebir epígrafes cortos, no conclusivos, relacionados entre sí por ideas que reaparecen y se diseminan. Tantear un uso poético de la estructura, móvil, maleable, no cientificista, mitad novela de aventuras, mitad ensayo de microbiólogo. Mantener claridad. Ser didáctico y constructivo. *Totum revolutum*, permanecer en lo múltiple, escucharse en todos los seres que *somos/no/somos*. La escritura puede rozar lo volátil, rondar el misterio.







## **CAPÍTULO 2**

### **CUESTIÓN DE ESTADOS**

Apreciaciones de la labor interpretativa  
a lo largo de la historia de las artes escénicas.

Asociaciones entre técnicas interpretativas,  
estéticas de la colaboración y éticas ecológicas.



## **Aclaraciones sobre el capítulo.**

Este capítulo recoge métodos o “modos de hacer” que se han desarrollado a lo largo de la historia del trabajo del/la intérprete. En diversas ocasiones estos modos parecen contener una invención misma del oficio. Tanto la especialización como la misma profesionalización del trabajo del/la intérprete provienen de la mercantilización del arte escénico. Una profunda revisión de las ideas de “profesión” y “trabajo” llevará a la historia de las artes escénicas a visiones como la de Grotowski y el “arte como vehículo”, donde la relación con el público, si existe, estaría totalmente sesgada por la experiencia neo ritualista que proporcionan los entrenamientos en el medio natural. Tanto que parece que lo que necesitamos reinventar en estas manifestaciones sea el oficio del sacerdocio o la magia.

Más que establecer un recorrido, pretendo elaborar detallada de los modos de hacer teatro realizando un seguimiento de las ideas de empatía e identificación, observando de qué manera las desviaciones de estas ideas éticas y estéticas determinan una relación con la técnica, sobre todo en su trabajo con la atención y la intención.

Conforme avanza la modernidad, de la escena, de su interpretación y de sus análisis, tanto las técnicas como los formatos se comunican unos con otros, se fagocitan, se reinterpretan, se desenmarcan. Se van describiendo terrenos más volubles, con límites cada vez más difusos o inexistentes. Los nombres son señales en un mapa cargado de líneas, donde las regiones confluyen tanto unas con otras que parece que cada una de ellas contiene a todas las demás. La física cuántica y la ecología post-humanista arrojan unas cuantas estacas a las que agarrarse “para seguir estando sueltos”. En el mapa se conserva como una leyenda en la parte superior, en la que, de una forma bastante misteriosa, se formula: “la parte es igual al todo”.

No pretendo realizar un recorrido exhaustivo, pero sí de proximidad. Intento describir un “estado de la cuestión” que evite el establecimiento de un *ránking* de genios y

estilos. Opto por hablar de personalidades como si fueran compendios. La labor de los intérpretes, actores, actrices, performers... es enorme y difusa. Ninguna de las personas de las que hablo ha trabajado sola, cada uno de los nombres debería contener incluso todos los ojos que lo miraron. Tanto la interpretación como la materia es una cuestión de estados. Ninguno de ellos es estable.

Agradecer para la redacción de este capítulo especialmente a Jose Antonio Sánchez (1999, 2002, 2007), Óscar Cornago (2002, 2004, 2005, 2006, 2010) y Hans Thies-Lemman (2013), cuyas escrituras sobre el arte escénico desde la modernidad hasta la contemporaneidad conforman la otra antorcha con la que sigo mirando el no-mapa.

## 2.1.- Si esta es la cuarta pared, ¿dónde está el techo?

M<sup>a</sup> del Pilar Berraondo, más conocida como “Txiki” Berraondo, es pedagoga en el Institut del Teatre de Barcelona, escuela oficial de arte dramático de Cataluña, donde me formé en dirección escénica entre 2005 y 2012. El trabajo de Txiki Berraondo es tremendamente intenso. En las clases de primer curso, en lo que llamaba “el ABC de la interpretación”, el trabajo con los intérpretes partía normalmente de un sistema pactado de improvisaciones. En estas sesiones la ficción ocurría “a espaldas” del espectador y al mismo tiempo totalmente expuesta ante él, construyendo una réplica de ese perverso sistema de voyerismo evidentemente falso que propone el teatro de la cuarta pared, una extraña capa de aire luciferino.

Txiki Berraondo prefería utilizar materiales psico/físicos y situaciones de partida que fuesen “desplegables”. Usaba esta palabra para referirse a “lo orgánico”. Un material desplegable es una proto-historia que contiene lógicas humanas que pueden ser transformadas. También el principio de trabajar “desde uno mismo” es tremendamente interesante en toda la formulación escrita por Stanislavski. A este concepto la maestra añadía una idea: “hay que partir de uno. Pero hay que partir”. Paradojas para capacitar al cuerpo en el arte de *ser otro para ser visto*.

Después de muchos bamboleos, en una de estas clases del “ABC de la interpretación” me encontré por primera vez “encarnando un ser que no era yo”, en una situación “que no era la real”. Además la situación estaba siendo jugada como real ante unos espectadores que había que tratar “como si no estuviesen allí”. Repito que eran las clases de primero de interpretación y añado que jamás he vuelto a verme en la misma situación.

A pesar de todo, lo que sucedía, sucedía porque ellos (el público, el simulacro de público que eran mis compañeros y la maestra) estaban mirando. La mirada es el lugar del suceso. Un suceso que se muestra sin ellos, pero para ellos. Ser otro sin ser visto. Ser otra sin ser vista, y al mismo tiempo permanecer delante de todos y de todas. Las palabras de la maestra eran agudas, a veces hirientes, siempre enigmáticas. La más extraña de las indicaciones que la maestra dirigió hacia mí durante este primer curso

fue: “hazlo como si fueras tu ángel de la guarda”. Pero eso ocurrió mucho después.

En la experiencia a la que me refiero conseguí *generar ficción*, lo que me pilló totalmente por sorpresa. El proceso de encarnación del personaje significaba realmente producir y habitar un bioritmo tanto emocional, como de pensamiento y acción totalmente ajenos al tiempo y espacio de mi persona. Entendí en ese momento que aquella gente que me miraba eran seres de otro planeta.

Mi compañera de escena estaba echándome la bronca porque yo había invitado a un compañero de la cárcel a que pasase unos días con nosotros; ella no confiaba en que mi pasado estuviese totalmente reconstruido: yo había salido de la cárcel hacía dos años y mostraba una absoluta seguridad en la superación de mis vicios y mis culpas. Ésta era la calidad de la ficción que habíamos construido en apenas dos minutos de improvisación. El juego teatral tremendamente útil propuesto por la maestra era tan sólido que permitía que sucediesen cosas como ésta a una rapidez de relámpago. Desde lo que para nosotros era “fuera”, la maestra lanzaba sus alientos, con frases tan enigmáticas como clarificadoras. Es el arte de los directores y formadores de intérpretes, siempre te dejan margen libertad. Después de una de sus indicaciones me transfiguré.

Fui tremendamente cruel con aquella que en ese momento era “realmente” mi esposa en la ficción. Lo real es real porque es tremendo o porque es extenso. Reclamé que mi pasado fuese reconsiderado, insulté la falta de confianza que mostraba ante una invitación que incluso yo consideraba totalmente naif e inocente. No tenía sentido que desconfiase ni de mí ni de mi compañero de cárcel. Mi ¡ex! compañero de cárcel era igual que yo, una persona nueva; ¡ya no robábamos!

En mi fuero interno, ese lugar de la intimidad que se transmite en el subtexto, sabía que aquello era una pequeña traición y que realmente el amigo que había invitado, mi pasado y mi propia relación, estaban fraguadas en el fraude. La idea de subtexto se sustituye por la idea de opinión, en configuraciones teatrales menos psicologistas. Que la opinión que se tiene sobre algo sea compleja, garantiza que pueda ser transformada, de alguna manera, que sea orgánica. Por lo que la “organicidad” está mejor llamada. Al “duende” se le llama; al “ángel” se le domina (Lorca, 1998).

Mi discurso interno estaba totalmente armado y era fértil, se basaba en una contradicción totalmente vivencial, era desplegable, podía ser transformado. Seguía escuchando las directrices de la maestra, afilando los cuchillos de la técnica para profundizar en la construcción de la escena con “mi mujer”. Entonces hubo un momento en el que casi “me salí” del personaje. Yo estaba buscando cosas que mi compañero de celda pudiese robar, diciéndole a mi mujer cosas como: “¿qué es lo que te da miedo? ¿qué te crees que nos va robar? ¿una mesa? ¿esta papelerera? ¿esta piel de naranja?”.

Los lugares que se construían para las “rondas de improvisación” solían ser salones, salitas, recibidores, casi siempre terreno doméstico. Esto era el “ABC” de la interpretación. Después, eso vino después, podrían pensarse otro tipo de escenas, como las que pueden ser “hechas como si fueses tu ángel de la guarda”.

Volviendo al salón, a mi mujer..., a mis años de encarcelamiento y las relaciones con mi ex...compañero... de.... celda..., yo estaba rebuscando por los muebles cosas que pudiesen ser robadas, como iba diciendo, y se las mostraba con desprecio a mi mujer. Encontré en una papelerera una piel de naranja y mi sistema nervioso se desplegó en todas direcciones. Estaba realmente muy excitado por todo lo que estaba pasando. Había pasado de leerlo a metérmelo en la carne. Me convertí en un auténtico ogro, miré a mi mujer muy de cerca mientras le hacía muecas de asco sosteniendo la piel de una naranja que había rescatado de una papelerera. La cara de mi compañera me devolvió a la escena: había que continuar. Ella era tremendamente hábil, me estaba “dando réplica”.

Como en esos años también aprendí junto a Roberto Romei (también pedagogo del Institut del Teatre con el que estudié biomecánica en el año 2006), el término réplica provenía de “replegar”. La escena dialogada es como una gran plancha de algo elástico que se sostiene entre dos: se pliega en la dirección opuesta a la que ha llegado para poder devolverlo.

Volví a ser consciente de que aquello era una construcción que necesitaba volver a transformarse y me pregunté “¿por dónde avanzo ahora?” Esto en el lenguaje de Txiki



Berraondo es tirar una bomba, castrar la acción. Si algo no puede tener hijos, no sirve en la escena. Miré de reojo todo lo que estaba alrededor de los alumnos que hacían de público. Allí había más objetos, pero estaban fuera de mi alcance. Aquello era la cuarta pared. Entonces miré arriba, mientras seguía alardeando todavía con la piel de naranja en la mano y zumbando palabras sin sentido, pero con mucho, mucho desprecio.

Las aulas del Institut del Teatre estaban muy bien equipadas y en las barras del techo había unos diez o quince focos de teatro *de los buenos*. Estuve a punto de girar totalmente la improvisación y plantearle a mi amada esposa: “ahora sí que te entiendo, podrían robarnos estos focos de teatro ... ¿qué hacen estos focos de teatro en el salón?”. Era difícil, pero si elegía bien las palabras podían ser creíbles. Seguí formulando a gran velocidad en mi cabeza, miré hacia el frente, miré arriba, “si esta es la cuarta pared, ¿dónde está el techo?” Pero no me atreví a hablar ¡Aquello rompería a mi partner, rompería a mi maestra, rompería el *statu quo* mismo de la ficción! Sabía que después de esa pregunta inevitablemente venía la siguiente: “¿Quién es esa gente que mira? ¿Por qué los has invitado? ¿Por qué no hablan?”. Era la única manera que se me ocurría de incluir todo lo que estaba pasando; me gustó pensar en esto de “¿quién los ha invitado?”. Aquí podía hacer un “bingo”: daba juego, aunque era un salto mortal. Por el momento no había dicho nada, sólo lo había pensado. Miré a mis compañeros y a la personalidad de la maestra. Aquello tendría que hacerlo mi ángel de la guarda.

Me salvó la campana, entró otro compañero y yo tuve que esperar a que me plantease de la forma más sintética y “desplegable” posible una relación sobre la que improvisar. El espacio podía transformarse, se podían por ejemplo soltar las llaves en la mesa, podías ser muy energético quitándote la mochila y decir “¿te ha llamado mi hermano por lo de la ventana?”

La historia de las artes escénicas de principios del siglo XX está llena de derribos de esta fantasmagórica cuarta pared. Su construcción, sin embargo, ha permitido el desarrollo de uno de las más fascinantes métodos del intérprete. Sus desviaciones y mixturas con las estéticas de la cooperación y las éticas de la sostenibilidad y la ecología son tremendamente interesantes para mi práctica: la ampliación que suponen cuando se conectan con las estéticas de lo real y la escena expandida, dibujan un

fabuloso terreno de juego.

La primera vez que se me confirmó esto fue cuando vi a Mónica Valenciano en acción. Fue con “Canción Laverinto”, junto a Estela Lloves, Raquel Sánchez y Sara Paniagua, en marzo de 2011, en el festival LP de Barcelona. La segunda, y de forma todavía más definitiva, fue causada por mi encuentro con Ivo Dimchev y su pieza “Some faves”, en diciembre de 2011, en el Mercat de les Flors, también en Barcelona. Unos años antes, en la misma ciudad pero esta vez en el Teatre Lliure, como una premonición, me había quedado atrapado con el trabajo de Martin Wuttke en “Artaud erinnert sich an Hitler und das Romanische Café”, con dirección de Paul Plamper, en marzo de 2007.

El proceso de *encarnación del personaje* es sin duda uno de los más complejos esquemas de interpretación. De entre sus términos más revisados se encuentra el de la “organicidad” de la acción, como condición por la cual la interpretación aparece como algo vívido y fluido. Unidades de tiempo, espacio y acción, fueron reconstruidas en el Renacimiento y posteriormente generaron múltiples quebraderos de cabeza a gran parte de la “comunidad escénica”, proponiendo igualmente la idea de organicidad, pero esta vez referida al texto dramático, siguiendo lo que Aristóteles había formulado en su *Poética* (2017). A lo que hacen referencia estas unidades/regla es a la idea de conmensurabilidad, algo aparentemente necesario para la obra de arte (Lehmann, 2013). En cierta forma el naturalismo ruso fue un reflejo de esta idea. En una formulación bastante abstracta, puedo decir que para mí *orgánico* es aquello que contiene en sí mismo el germen de su propia transformación. Nada que ver con el hecho de que pueda ser abarcable por la mirada o la memoria.

## **2.2.- La pared que se cae y vuelve a levantarse.**

El arte o la labor artesana del/la intérprete es una cuestión de estados. Estados de la materia-contexto puestos en relación con el estado de la materia-cuerpo. Las idas y venidas de esta relación podrían formularse según la construcción que se haga de la cuarta pared. Sus agujeros, su destrucción y su posterior reconstrucción.

En el periodo de las primeras formulaciones sistemáticas del trabajo del/la intérprete (el de los centros de trabajo relacionados con Stanivlaski, Grotowski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Living Theater...) la técnica interpretativa se redescubre. El trabajo del/la intérprete en la creación del personaje llega a un punto de desarrollo técnico crucial. Se crean laboratorios de investigación donde se practican y sistematizan los detalles del arte de *la vivencia* y *la encarnación*, términos abiertos por Stanivlaski y el naturalismo positivista soviético, continuamente redescubiertos dentro de otras técnicas. El “método interpretativo” de la excelencia permanece como un aire que flota.

Stanivlaski es conocido por su arduo y extenso trabajo sobre la técnica interpretativa en la escena rusa. Sus propuestas fueron recogidas, revisadas y en ocasiones tergiversadas por multitud de escuelas y líneas pedagógicas diferentes, llegando a implantarse durante una época como “el método” por excelencia y *de* la excelencia del actor. “Presencia”, “vivencia” y “encarnación” son los términos que sintetizan las fases más conocidas de su trabajo. El uso de la experiencia propia del/la intérprete en la traslación de emociones para el personaje para alimentar el “subtexto”, recurso sobre el que él mismo se cuestiona a lo largo de todo su registro sobre la técnica, ha generado una especie de lastre en el “método”, pero sus detalles fueron y son continuamente recuperados y redescubiertos.

Meyerhold desarrolló el “teatro de la convención consciente” basándose en un estudio “biomecánico” de la acción dramática. En su trabajo transforma algunas de las premisas de Stanivlaski. La labor interpretativa en el teatro de Meyerhold abandona la representación de papeles cotidianos pactados por el texto dramático burgués. Meyerhold implanta en la escena el trabajo con lógicas biorítmicas alejadas de las humanas y de lo “cotidiano”. Los actores no representan personajes sino líneas de fuerza en la escena, lo que genera una conexión muy directa con lo que luego irá formulando la danza contemporánea europea (Innes, 1992). Pero la visión de Meyerhold en su disección de la acción humana contiene igualmente cierto carácter naturalista. Las formulaciones de Stanivlaski sobre la *acción física* también fueron de crucial importancia en el trabajo que posteriormente desarrolló Grotowski y que en

cierto modo fue recuperado por Brecht para la construcción del teatro épico. Las relaciones estéticas entre el naturalismo y otras derivas de la escena más cercanas a lo ritual y a lo real, se desarrollan a partir de estos y otros muchos contactos.

En un nivel muy primario, en el análisis de los métodos de interpretación puede observarse una escisión: por un lado están los métodos y opciones que deciden trabajar sobre la ausencia y por otro aquellos que abogan por el trabajo sobre la presencia. Escondidas estas palabras bajo pieles de león, como Hércules en Nemea, fondo y forma corren en círculo. Ya olvidamos hasta por qué empezaron a perseguirse, si son la misma cosa (Szondi, 1994). De una manera muy básica esta escisión puede aparecer en momentos diferentes del mismo trabajo, épocas diferentes de la misma “escuela”, fases diferentes de la misma investigación. Al respecto dice Stanivlaski (2009, p. 227)

Es mucho más cómodo, y sobre todo más gráfico, hablar del tempo-ritmo interno al mismo tiempo que del externo, o sea en el momento en que este se manifiesta evidentemente en los movimientos físicos. En ese instante el tempo-ritmo interno se vuelve visible y no solo perceptible, como ocurre con la vivencia interior, que se lleva a cabo de modo oculto a nuestros ojos. Por eso antes, mientras el tempo-ritmo era inaccesible a la visión, guardé silencio sobre él, y sólo ahora he empezado a hablar de él, con un gran retraso, cuando hemos llegado al tempo-ritmo externo, que está al alcance del ojo.

La distancia que se va generando con los años, hace que trabajos que parten de la misma raíz se distancien. Las opciones representadas por Mijaíl Chejov y Strasberg rivalizan. Parece que la principal diferencia reside en una disputa entre trabajo interno y trabajo externo. Más allá de caer en la innecesaria distinción entre forma y contenido en términos técnicos, trabajar sobre la presencia (lo que está) o sobre la ausencia (lo que no está) a diferenciado la construcción, el derribo y las calidades de la cuarta pared. El trabajo del/la intérprete sufrirá una enorme distinción sobre cuánto debe imaginar el espacio tiempo de la ficción/encuentro. Crearlo, recrearlo o co-crearlo.

Stanivlaski publicó *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación* en 1937. Tanto en esta como en el resto de sus publicaciones, juegan un papel crucial las ideas de mimesis y verosimilitud, que fraguan el estilo del naturalismo.

Stanivlaski se revela contra el afán de lucimiento y las “viejas maneras” que resultan artificiales y provienen de una falta de dedicación. Su trabajo se centra en que el intérprete no repita mecánicamente su papel. Para ello deberá centrarse en copiar fielmente la naturaleza del ser humano. La depuración técnica consistirá en una comunicación bidireccional entre la sensación corporal y el texto, a través del cual el/la intérprete pueda encontrar la acción física “propia” y “apropiada” cada vez. Toda la técnica se basa en este principio: debe garantizar que el/la intérprete pueda repetir de manera vívida una acción dramática durante el número de representaciones que sea necesario. En esto comulga con Meyerhold, aunque éste se centre mucho más en el trabajo sobre la propiocepción del cuerpo.

Para el grupo de trabajo de Stanivlaski era fundamental comprender la lógica de las emociones, construir un camino coherente entre ellas. Según se formula en el “método” para poder repetir de manera vívida una acción es importante no adelantarse, ir paso a paso, rehacer el camino, no repetir la victoria recordada de un día. No saber adónde hay que llegar, pero sí saber cómo proseguir. No olvidarse de nada de lo que ha sucedido, o hacerlo de manera consciente. Proseguir, nunca prever. En Stanivlaski esto se expresa con esta idea de la “suma”:  $1+1+1+1+1+1+1+1+1...$  Mediante esta progresión de las micro acciones se llega a los grandes momentos en los que nace de forma rudimentaria, la imaginación de un mundo. Pequeños elementos que llevan al/la intérprete a otros pequeños elementos para construir una pequeña verdad auténtica.

Stanivlaski trata de que los actores no interpreten directamente los puntos de llegada emocionales que pueden definir un personaje y en este sentido habla directamente de no reproducir un carácter. Su intención está más bien encaminada a que reconstruyan una suma de acciones cuyo resultado sea de alguna manera incierto o que al menos abrace la incertidumbre, ya que el “ser” es “devenir”. Para ello, se busca convertir al carácter en un ser complejo, que pueda generar varias opiniones a la vez. Es por ello que en el teatro de Stanivlaski no puede hablarse de repetición; el método en sí habla más de rehacer que de repetir. En cada representación el/la intérprete debe buscar nuevos detalles imaginarios que le hagan vivir las verdades de su personaje de forma compleja, sorprendente incluso para una/o mismo/a. Serán más bien otros conceptos los que

distingan este teatro del que traerán las vanguardias, la abstracción y la *performance*.

Stanivlaski piensa principalmente el trabajo de interpretación basado en un texto dramático. Después de una primera lectura del papel, incisiva y analítica, se propone una segunda lectura, intuitiva y artística. En la primera parte se darán las circunstancias para generar la creación y animación de las circunstancias exteriores e interiores que plantea el drama. Un ejercicio de imaginación de la historia y del contexto que formularán los llamados “si mágicos”, que acogerán los objetos, los espacios, sus organizaciones y el sistema de relaciones con el mundo que plantea la obra. En la segunda fase, se plantean los procesos de vivencia, encarnación y persuasión, en los que el intérprete “se conecta” con los objetivos de la creación, elabora sus partituras elementales de cuerpo y espíritu, toca la tonalidad del alma del personaje de forma supraconsciente y elabora el carácter, en sentido amplio. Por último, crea los lazos con el espectador irradiando desde su acción, lo persuade de que crea sus verdades. El método va generando dificultades, por lo que Stanivlaski no deja de reformularlo. Las soluciones siempre acarrearán problemas.

En el teatro de la mimesis, basado en la intriga de la fábula y en la recreación lógica de un mundo cerrado que dice ser la representación del mundo real, toda acción dramática debe ser para el intérprete necesaria y urgente, algo que puede relacionarse con la escasez de información que plantean los sistemas de la intriga. El drama no es un extracto de la vida sino una síntesis, que de igual forma mantiene un carácter positivista: regula la realidad. La ficción es una síntesis aislada de lo real, en ambos sentidos: aislada de lo real que le sirvió para hacer la síntesis y aislada también de lo real que la envuelve en su representación. La ficción aparece preservada, el funcionamiento de sus mecanismos garantiza cierto estatus, de difícil crítica.

En la escena ilusionista todo lo que ocurre, *sucede*. Todo está puesto en favor de la *legítima efectividad de la acción dramática*. No puede haber lugar para el accidente. Si el accidente ocurre debe camuflarse como suceso dramático. Toda acción debe tener una finalidad, entendida en términos de estrategia. Los objetivos propios del personaje y las unidades de sentido, los bloques de la acción dramática global del *drama*, serán

“incorporados” en tanto que “entendidos”. Reproducir un bioritmo ajeno requiere de un trabajo minucioso que se mueva entre la comprensión y su vaciado, que haga posible la sorpresa que conlleva la epifanía. En Brecht, y en toda la escena posdramática después, el proceso de encarnación deja de ser *obsceno*. Si existe, deja de tratarse como si fuese un proceso inconsciente y toda sorpresa se coloca en tela de juicio.

Grotowski fue un ardiente investigador y creador escénico polaco. En 1968, publicó *Hacia un teatro pobre*, una declaración de intenciones basada en su práctica, en la que desarrollaba junto a su equipo de intérpretes una “vía negativa” para la eliminación de los obstáculos que impedían la comunicación entre lo interno y lo externo en el trabajo interpretativo. El él puede leerse (recuperado de: [http://www.caac.es/docms/txts/grottos\\_txt01.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf)):

He estudiado todos los métodos teatrales importantes: de Europa y de otras partes del mundo. Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dultin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extraversion e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtangov. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro Noh de Japón. Podría citar otros sistemas teatrales, pero el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (aunque en ocasiones adaptemos algunos elementos para nuestros usos). No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del "trance" y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de "transiluminación".

La realidad que se abre paso a través de Grotowski es esta “exposición absoluta de la intimidad” que motiva no sólo la interpretación sino también la construcción total de la escena. O su destrucción. El interés por el trabajo con las estructuras arcaicas de

movimiento y con la imaginación *personalista* de los/las intérpretes, hizo que Grotowski y su grupo abandonasen los teatros. El entrenamiento de la interpretación empieza a relacionarse con otros ecosistemas: Grotowski opta por que una parte del training se desarrolle en plena naturaleza. Comienza su etapa del “teatro como vehículo”. Las estructuras performativas ya no serán *públicas*, sino que estarán reservadas para un conjunto de “testigos”, como en una primera fase de una iniciación de lo sensible. Un testigo se implica en la acción desde su espacio-tiempo. *Atestiguar* es dotar de presencia a la acción. La identificación ya no se desarrolla sobre un engaño pactado, representado por el personaje. Más que identificación, hay resonancia.

Sin establecer estas distinciones, el método de las acciones físicas desarrollado por Stanislavski, Meyerhold, Tairov, Chejov y Grotowski en sus respectivos laboratorios permite el acceso “orgánico” a la sensación interna del personaje/fuerza. Cuanto más cerca del cuerpo esté esa acción, menor será el riesgo de que la emoción aparezca como forzada. La lógica de las acciones físicas da coherencia y continuidad al viaje de las emociones/sensaciones. Desde el naturalismo mismo, siempre entendido como una síntesis más que como un calco de la realidad humana vital, se entiende que estas acciones deben ser “auténticas” y contener una verdad embellecida. Es en este embellecimiento donde la artesanía deviene arte. Stanislavski busca un método semiconsciente, en el que la inspiración del artista produzca algo más que un cliché. El arte es aquella capacidad por la que se crea una influencia indirecta de la consciencia sobre la intuición. La técnica tratará en estos casos de estimular la inspiración y encauzar lo subconsciente, ambos seres-estado autónomos. Para “vivir el papel”, Stanislavski asegura que el/la intérprete ha de “adaptar a la vida interna del personaje los propios sentimientos humanos, dándole todo lo orgánico del espíritu de uno mismo” (2003, p. 62). El proceso “creador de vivencia” mantiene sus misteriosas distancias entre la persona y el artefacto. Pero el proceso de la identificación y el reconocimiento, entendido en la Grecia Clásica como *anagnórisis*, sigue siendo parte fundamental para desarrollar una técnica.

Brecht escribe en 1948 *El pequeño órganon para el teatro* donde se sistematizan sus más importantes teorías, que pueden verse reflejadas igualmente en sus obras



dramáticas. En la “escuela alemana” sus prácticas han sido fundamentales y han abierto el campo para que surgiese lo que Hans-Thies Lehmann ha formulado como “teatro posdramático” (2013). En “este teatro” la mirada se desintensifica siguiendo el mismo proceso que en el teatro como vehículo grotowskiano. El contenido es expresamente opuesto. La escena no se expande hacia la “transiluminación” sino que lo hace hacia la *polis*. La inclusión de la comunidad no sucede en términos de resonancia, proximidad y testimonio; sucede por anexión de los discursos políticos. El teatro se convierte en *ágora*. Es el *logos* el que trabaja principalmente en la escena épica. Un *logos* consciente de sí. Un *logos* vivenciado. Los textos de Brecht son tremendamente humanos, sus lógicas están cercanas a las del “tipo”, pero teñidas de contemporaneidad. La técnica es la del distanciamiento, al respecto dice Brecht (1983 pp.10 y 11):

El tipo de actuación teatral experimentado en el Schiffbauerdam - Theatre de Berlín durante las dos Guerras Mundiales, se basa en el efecto de distanciamiento (Verfremdungseffekt-efecto). Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al mismo tiempo, como algo ajeno y distante (Freud). El teatro antiguo y medieval distanciaba a los personajes con máscaras de hombres y animales. El asiático emplea todavía hoy efectos musicales y mímicos. Estos efectos impiden, sin duda, la identificación (Einfühlung) y sin embargo, esta técnica se basa en un fondo de hipnotismo y sugestión, en un grado mayor que aquella técnica que busca la identificación. Los objetivos sociales de estos antiguos efectos son completamente distintos de los nuestros.

Los antiguos efectos impiden completamente la intervención del espectador en la cosa representada y se la muestra como algo fatal. Los nuevos, nada tienen de impenetrables: es la concepción no científica la que imprime a lo ajeno su carácter de impenetrabilidad. Los nuevos efectos de distanciamiento deberían quitarles a los acontecimientos socialmente influenciables solamente su sello de familiaridad que actualmente les preserva de la intervención por parte del hombre.

Para comprender que la cuarta pared estuvo siempre agujereada y que el distanciamiento de Brecht tiene sus precursores en la técnica del intérprete, suele hablarse del uso de los “apartes” en el Siglo de Oro. Durante ráfagas de fría conciencia confesional, los personajes hablaban en los apartes con el público para compartir un secreto, lo que no supone una destrucción de la pared sino un desplazamiento. La fantasmagórica cuarta pared pasa a estar entre el personaje que habla y el resto de personajes, congelados en una especie de no tiempo. Mientras, el actor que habla *aparte*

desplaza una nueva “pared de ficción” detrás de la última fila del público, los engloba como una pipeta de cristal. Y luego vuelve a escena, reubicando su “círculo de atención”.

¿Cómo afectan estas idas y venidas de paredes imaginarias a la atención del/la intérprete? Algunas técnicas sólo tienen que matizarse para usarse en varios casos. La exhibición en sí se vuelve juego; el grado de esa exhibición, la conciencia misma que de esa exhibición se tenga, se demuestre y se ponga en juego a través del trabajo del/la intérprete, delimitará qué significa *salirse del personaje, pasarse con la emoción o no llegar a ser verídica/o*. Esta misma estética determinará las distancias entre arquetipos, tipos, personajes y personas, y por ende, la idea de intimidad como construcción y la posibilidad de construir relaciones íntimas que superen la distinción entre lo ficticio y lo real. El sentido de la técnica dependerá de cómo se entiendan estas distancias.

Si el público queda introducido como destinatario de las confesiones del/la intérprete, como sucede en el caso de los “apartes”, el tempo ritmo de la interpretación generará una escisión, el público aparecerá fugazmente como *partner* de la escena. El héroe y la heroína suelen hablar con una especie de demiurgo, algo que parece heredado de la tragedia griega y del uso que del coro parece proponerse después de Sófocles.

La tragedia griega es esencialmente anti ilusionista (Kristeva, 1978) en tanto que no propone una ficción cerrada y unívoca como modelo interpretativo del mundo. En la tragedia anterior a Sófocles, la peripecia, el modo en el que el argumento es arreglado para mantener la atención dosificando la información en un estado de escasez, no aparece como algo que sea extremadamente necesario para el proceso de la *opsis*. El teatro griego más cercano a lo arcaico, anterior a Sófocles e incluso anterior a la escritura dramática, se genera en un lugar más cercano al lugar de la *physis*, lo salvaje, lo silvestre, lo indómito. El teatro es el terreno de la vivencia pre-lógica o post-lógica. Lehmann (2013, p. 257), siguiendo a Julia Kristeva (1978a 1978b) y a Barthes (1974), habla de las lógicas post-textuales y post-dramáticas, que dan valor a la experiencia y al sentido *performativo* de la materia misma para establecer una visión crítica sobre los sistemas de poder asociados a los teatros ilusionistas:

Julia Kristeva indica que Platón desarrolló en el *Timeo* la idea de un *espacio* en el que debería ser posible pensar *intuitivamente* una paradoja indisoluble desde el punto de vista lógico: pensar el ser al mismo tiempo como devenir. [...] Este espacio se denomina *chora*. La *chora* es una suerte de antesala al mismo tiempo que una especie de sótano oculto y el fundamento del logos del lenguaje. Persiste como antagónico al logos, pero en cuanto ritmo y goce de la sonoridad, sigue siendo *lo poético* presente en todo lenguaje. Kristeva define esta dimensión de la *chora* en todos los procesos de significación como lo *semiótico* (diferenciándolo de lo simbólico). [...] un espacio y un discurso sin *thelos*, sin jerarquía, sin causalidad, sin sentido fijable y sin unidad. [...] se articula un rechazo del imperativo lógico-lingüístico de la identidad, que es constitutiva del discurso poético de la modernidad. [...] En un proceso de significación como el descrito, que pasa a través de todas las posiciones del logos, lo que ocurre no es su destrucción, sino su deconstrucción poética (para nuestro objetivo, teatral). En este sentido, se puede decir que el teatro deviene *chora-grafía*: deconstrucción del discurso centrado en el sentido e invención de un espacio que rehúye la ley del *thelos* y de la unidad. Por tanto, el estatus del texto en el nuevo teatro puede describirse mediante los conceptos de deconstrucción y *polilogía*: el lenguaje experimenta, como todos los elementos del teatro, una *desemantización*. No se aspira al diálogo, sino a la multiplicidad de voces [...] La desintegración del sentido no implica, por su parte, una carencia de sentido. Parodia, por ejemplo, la violencia de los lenguajes mediáticos que, como la versión moderna del lenguaje *enclítico*, confirma el lenguaje del poder y la ideología.

El desarrollo de los mecanismos de la empatía y la intriga promueven la identificación del público con el personaje y la historia. Pero, como ocurre tras la modernidad incluyendo casos históricamente anteriores como algunas obras del Romanticismo, las vanguardias o Pirandello en por ejemplo “Seis personajes en busca de un autor”, la reflexión sobre el propio hecho de crear se convierte en capital para el desarrollo de los relatos teatrales. El/la intérprete ya no sólo tendrá que agujerear la cuarta pared sino reinventarla, llevarla en peso, pintarla, lamerla, colocarla detrás de la última fila del público o pulverizarla dentro de sus carnes, lo que implica que se dirigirá a un público *experienciado a su pesar*: un público que o conoce los códigos del juego teatral o se encontrará en una terrible situación de déficit. El entendimiento de la técnica y su conexión con los mecanismos de la empatía y la identificación dependen en gran medida del grado de experiencia del público. El teatro tras la modernidad parece ser, como muchas otras manifestaciones artísticas, un teatro para iniciados en el código de

lo teatral. O como mínimo un teatro para el que hay que iniciarse.

Volviendo a Stanivlaski y sus vasos comunicantes con el resto de las técnicas, hay que hablar del término de la organicidad y de cómo ello se relaciona con flujo entre acciones. Stanivlaski y Meyerhold formulan esta cualidad del “pegamento entre acciones” como un mecanismo de acción-reacción. Para ello es necesaria una máxima capacidad de escucha. Ambos investigadores rusos coinciden en la diferencia entre concentración y atención para matizar el tipo de escucha requerida para garantizar este flujo de y entre las acciones. Concentrarse requiere de una especie de aislamiento. Atender es la suspensión de ese aislamiento, la vivencia serena de la incapacidad de aislarse. La atención implica escucharse uno/a misma/o, escuchar al resto, a la estructura y a la comunicación que se está estableciendo con el público. Teniendo en cuenta el sesgo que se coloca según el tipo de pared que se construya para preservar la ficción, la “escucha” es uno de los términos más transversales en todas las técnicas interpretativas. Escuchar lo que sucede tanto dentro de uno/a como fuera de una/o. La comunicación entre lo interno y lo externo desmonta la poco fértil distinción a la que apuntábamos antes.

Pero invocar la energía de lo interno no parece ser siempre posible. Aquí algunas teorías se agarran a la idea de *talento*. Que los paisajes interiores estén siempre dispuestos a entrar en juego con según qué filtros, caracteres o fuerzas, es una gran preocupación en los primeros pasos del trabajo interpretativo. El peligro reside justo ahí, en la intensificación de la búsqueda cuando hay algo que no se encuentra, en la tensión muscular que se provoca y en la consiguiente falta de verosimilitud. Por eso escuchar debe ser siempre anterior a hacer y en los métodos más radicales, escuchar será precisamente no-hacer. El ejercicio del intérprete en los sistemas de la mimesis lógica basada en la intriga es el de soltar tensión y mantener la urgencia. En este sentido se habla de estar disponible para la acción, más que preparado para ella. Intuir más que comprender; pero siempre resolver. Seguimos hablando de una técnica de la excelencia.

Stanivlaski parece buscar un/a intérprete preparado/a siempre para la acción. Algo fundamental para el teatro basado en la escasez del tiempo. Casi cualquier paradigma

que se distancie de ello, plantea la posibilidad de otro cruce entre el público y la escena, más cercana a la idea de sesión que a la idea de evento; y otro tipo de técnicas para el intérprete. Las escenas de lo real pondrán en cuestión esta y todas las otras “escaseces” a través de una contrapartida: ampliar el tiempo a través de la rusticidad técnica, llegando incluso a trabajar con intérpretes no profesionales o amateurs para proponer una técnica del error o de la *inexcelencia*.

La escisión principal, que también escinde el terreno de las ciencias, está entre la voluntad de entender lo humano y la voluntad de ser humano. El “método” promulga que todas y todos tenemos en nuestro interior la semilla de todas las emociones, el impulso de cualquier acción. Esta visión totalitaria del ser implica una visión positivista de la realidad y una regulación de la misma. En este contexto, la técnica del/la intérprete busca ser infalible. En el otro lado están las manifestaciones escénicas y las estéticas que generan una especie de movilización de sus *status quo* de forma permanente. La situación de riesgo que conlleva la supuesta eficacia extrema de la técnica, descalifica la validez del error y de la vulnerabilidad.

Llegando aquí, puede observarse cómo permanecer vulnerable en escena no quiere decir lo mismo que permanecer disponible o estar preparado. Desarrollar una técnica de la vulnerabilidad es una idea muy rara. La idea misma de “técnica” está asociada a lo infalible. Stanivlaski desarrolla sus metodologías partiendo de la idea de efectividad: en su trabajo será de suma importancia la visión del trabajo con el/la intérprete como una eliminación de obstáculos que permita el flujo, para que la presión ante esta efectividad no genere una excesiva tensión. “Para revivir una flor no hay que pensar en la flor muerta, sino en regar el campo” (Stanivlaski, 2003, p.154). La técnica es un proceso de estimulación de la voluntad y el sentimiento.

El trabajo de Stanivlaski (y también el de Mijáil Chejov) se centra en una detallada elaboración de las imágenes interiores y las implicaciones físicas ligadas a ellas. En esta detallada “partitura del alma”, uno de los efectos que ambos observan constantemente es la tensión innecesaria que continuamente parece generarse, como un derroche energético que aparece como “forzado”. Stanivlaski propone una compensación del

derroche de la energía en una comunión con la obra, el resto de intérpretes y el público, dejando en este escaso terreno la idea de festividad común que reside con mayor fuerza en las estéticas más primitivistas o ritualistas. Stanivlaski habla de placer creativo del actor, pero el placer no siempre se encuentra. El problema radica en cómo repetir sin dejar de ser fluido. Cómo repetir y seguir siendo verosímil, creíble y bella/o. El/la intérprete debe extraer de su propia experiencia con el cuerpo en los ensayos todo lo que le permita repetir con exactitud extrema el papel sin perder organicidad. Abrir un camino entre consciencia e inconsciencia, o entre presente y memoria.

Por último, es necesario apuntar que en estos sistemas de representación la técnica, además de infalible, debe desaparecer. La idea de organicidad está asociada a la ocultación de la técnica. Como propone Donnellan (2004, p.15) “la técnica debe arder al calor del espectáculo”. El ejemplo más radical de esta asociación lo sufre la danza clásica, en la que la lucha contra la gravedad no puede aparecer como lucha en ninguno de los plié, en ningún salto, en ningún *pas de bourrée* hecho con puntas. Es siempre una victoria “de saque”. Sin embargo, desde el distanciamiento de Brecht hasta la escena expandida, la técnica se tematiza, se convierte en parte integrante de la composición, en elemento de juego, como lo hacen el resto de elementos escénicos al ser desvelados. El dominio de la técnica se convierte por necesidad también en dominio público y el esfuerzo en esfuerzo desvelado.

### **2.3.- Teatro de los *ascetas inconformistas***

El expresionismo como “estilo y escuela” no llegó a cuajar en la escena teatral de la época, pero las discusiones generadas por sus detractores fueron esenciales para la construcción de espectáculos donde la relación entre ficción y comunidad sufriese una importante desviación respecto a las lógicas del teatro ilusionista o *positivista*. El teatro de masas expresionista es un síntoma del resurgimiento de lo festivo en el teatro. Para su desarrollo fueron de crucial importancia las contribuciones de Max Reinhardt. Su concepción del teatro cuestionó que las relaciones entre público y escena se sustentasen únicamente en la empatía generada por la identificación con el personaje y la historia. Tanto él como Fuchs entienden el teatro como una forma autónoma que funciona a

través del contagio masivo. Un teatro de masas en movimiento para masas en movimiento. Esta idea de contagio será una de las principales en sustituir a la idea de empatía. La obra es una producción de realidad que no se aísla de sus contornos; en este sentido es “intraficcional”, como lo era el teatro de estaciones de la Edad Media (Innes, 1992).

En cierta manera las estructuras del drama se acercan al constructivismo y al situacionismo, algo que luego se alimentará a través de la figura de Kandinski, personalidades como Meyerhold y centros de exploración como la Bauhaus. Era el principio de las consideraciones abstractas de la escena. El constructivismo como movimiento de estos años en Rusia supuso la entrada definitiva de la “escenificación” de grandes espacios y del entendimiento de la obra de arte como experiencia envolvente y real, es decir, *des-ilusionada*. En Rusia en la década de los 20 hubo una pequeña incursión de este tipo de teatro de masas, en un intento por construir una ritualidad para la revolución con reconstrucciones del nacimiento de la Revolución. Estos montajes recogían directa o indirectamente lo elaborado por Reinhardt. Ejemplos claros fueron los eventos organizados para la conmemoración de la Revolución de Octubre: *El asalto del palacio de invierno*, de 1920, y *Moscú está ardiendo*, de 1930. En dichos montajes se salta de las dimensiones acostumbradas del edificio teatral a los grandes soportes propios de estas puestas en escena al aire libre donde se propone el establecimiento de una hermandad.

En su desarrollo teatral, el expresionismo abogará por un tipo de identificación más intensa que la planteada por Reinhardt, olvidando estas primeras formulaciones. Los montajes teatrales expresionistas se basan en una visión mística de la figura del héroe y en una identificación entre el estado inconsciente o *supraconsciente* del actor y el del espectador. El expresionismo rechaza representar lo posible para intentar encarnar lo inefable. Los expresionistas concentran sus esfuerzos artísticos en la búsqueda de una realidad efectiva que supere las apariencias, algo que tendrá una particular traducción en la danza contemporánea, recordado por el trabajo de Füller, Wigman, Duncan y los Ballets Rusos. El/la intérprete se refiere a la vida suprarreal, trabaja con ella y se convierte en *medium* ante el público. Ivan Goll, dramaturgo de origen alsaciano vinculado a la escena parisina donde desarrolla un trabajo que conecta el expresionismo

con el surrealismo, proclama: “Queremos teatro. Queremos la más irreal de las verdades. Nos acercamos al superdrama”. (Goll, 1920, en Sánchez ed., 1999, p. 232).

Las propuestas son conscientemente herméticas, los procesos interiores se vuelcan sobre la expresión de los/las intérpretes. Una mística de la transfiguración que, en el caso del teatro, no dejó más que unos retazos de estudios técnicos basados en la codificación de una gestualidad "pathética". La técnica se convierte en un muestrario, un catálogo de capacidades que encontrará en las codificaciones del teatro asiático una gran fuente de inspiración; una técnica que codifica la vida del espíritu.

El trabajo sobre los tipos, sobre todo a través de la incorporación del trabajo de máscaras y prótesis, esquiva la psicología usada en la construcción de los personajes naturalistas. El drama se centra normalmente en la figura de un héroe que busca superar los límites del mundo tangible. En esta búsqueda de descorporeización de la realidad se rompe con la estructuración espacio temporal proponiendo simultaneidades, el discurso se fragmenta, la palabra es usada rítmicamente: se trabaja sobre el signo desechando su capacidad semántica.

El teatro expresionista no busca la identificación del/la intérprete y del público con la entidad-personaje, sino con la entidad-fuerza. El/la intérprete tiene en primera instancia que *dejarse poseer* para que luego lo haga también el público. En este sentido puede verse cómo las relaciones entre teatro y rito están presentes en manifestaciones de corte muy distinto y por razones muy distintas. La fugaz contribución del teatro expresionista fue de vital importancia para el desarrollo del teatro del siglo XX. Tanto como la inabarcable labor de Grotowski, realizado a través de los centros de investigación creados fundamentalmente en Italia (Pontedera) y Polonia (Wroclaw) que siguen en activo. En el “Workcenter” de Pontedera, fundado por Grotowski y un grupo de intérpretes, la investigación desarrolla un entrenamiento exhaustivo. Dentro de este entrenamiento va adquiriendo relevancia con el paso de los años el trabajo con los cantos de resonancia de tradiciones vudú haitianas y el estudio de los elementos básicos para la construcción de partituras psicofísicas. Ambos trabajan explícitamente sobre los sistemas de resonancia, desemparentándose de las ideas de la empatía, a través de las tácticas de la “atención clarividente” o “percepción ampliada”. El entrenamiento se



traslada al medio natural para afinar el estado perceptivo salvaje que aún permanece en el cuerpo humano, lo que distancia el entrenamiento mismo de su supuesta utilidad “profesional”. Aún se siguen conformando dos equipos en el “Workcenter”: uno basado en la investigación del “arte como vehículo” y otro llamado “del programa abierto”. En ambos el momento de la performance se convierte en un acto sagrado y también puede verse cómo esta calidad se sostiene en muchos momentos del entrenamiento. El público es tratado como testigo del trabajo energético de los intérpretes, verdadero foco de todo el entrenamiento. Pueden consultarse los datos de ambos programas en, <http://www.theworkcenter.org/about-the-workcenter/two-teams/>

Estas manifestaciones relacionadas con lo *mistérico-cultural* ven el trabajo del intérprete como un arte detallado de la transfiguración, cuestionan el rol del público aumentando sus posibilidades como participantes de la escena y entienden el espacio/tiempo compartido con él público como el *verdadero lugar*. “Real” en tanto que sacralizado. Como se verá más tarde, con la llegada “de lo real” a la escena contemporánea se propone igualmente una convivencia de los espacio/tiempos articulados entre escena y público. Pero si en las manifestaciones de declarado corte ritualista se propone esta sacralización del espacio, en la escena “de lo real” el foco se coloca sobre el acto comunicativo desde la perspectiva del público, devolviendo como decíamos la calidad de *ágora* del espacio teatral.

Siguiendo con Reindhart y su teatro de masas, el simple hecho de que el público quede físicamente situado dentro de la ficción, conlleva a una concepción de la comunicación teatral como una suerte de contagio o sortilegio por medio del cual se atestiguan las transfiguraciones, se comparten las epifanías, se hibridan los espacios comunicativos y sociales en la recepción del arte/culto. Todo ello se genera gracias a una convivencia del público en el espacio y la acción. Se abordan similitudes en cuanto a cómo se entiende la comunicación entre teatro y público. Dentro de este marco, que artificialmente estamos construyendo a través de saltos en la historia, teniendo en cuenta que nada es tan puro como para existir sin mezclarse, podemos hacer otra subdivisión entre dos opciones: el rito de masas y el rito sin nadie.

En 2012, Pere Sais me invitó a ver una muestra de su trabajo con otros alumnos. Me llamó la atención que nos contasen en la puerta para ver cuántos seríamos, que

colocasen las sillas en el espacio para cada uno de nosotros y que luego nos dejaran pasar. El número justo de “testigos”. Pere Sais es discípulo de Thomas Richars y transmisor del conocimiento acumulado en el Work Center de Pontedera (Italia). He llorado en todas las sesiones de cantos haitianos a las que he asistido, como testigo y como participante. El contagio es una empatía sin identificación. Un estado de embriaguez colectiva muy íntimo.

En la música es de sobra conocido el fenómeno del cuerpo como caja de resonancia, no sólo en el canto, sino también en los intérpretes que usan un instrumento. La mayoría de los intérpretes se van acoplando a su instrumento, vibrando en consonancia, estableciéndose una relación entre las cajas vacías en el cuerpo y fuera del cuerpo. Pere Sais llamaba a los cantos vudú que usaba en sus sesiones antiguos cantos de resonancia. Los flujos de la estructura del canto invaden totalmente los resonadores del cuerpo, una vibración que recoge alguna tipología ancestral del alma. La vibración llena el cuerpo del intérprete y el cuerpo del testigo, multiplicándose esta relación entre instrumento e instrumentista, oyente y operante. Pere también las solía llamar estructuras ecológicas. Recuerdo que decía “el término ecología procede del griego “oikos” (casa - hábitat) y “logos” (ciencia). Estos cantos son formas de conocer la casa, de volver a casa”. El canto se convierte en sortilegio y el espacio en casa primordial.

El Candomblé es una tradición afrocaribeña que desarrolla danzas codificadas según dioses, atributos y comportamientos míticos. Para los performers del “arte como vehículo” los materiales de trabajo (cantos o versos) son tesoros encontrados, entregados como regalos. Las estructuras del canto son objetos sagrados con personalidad propia, representan a un espíritu al que se *incorpora* a través del canto. El intérprete *presta el cuerpo* a una entidad que lo trasciende: una estructura dramático-vocal destilada durante años. Los movimientos están ajustados para escuchar y *dejarse ser el canto*: la “organicidad” del flujo parece estar preestablecida en la estructura, lo único que hay que hacer es serla.

En la tradición macumbera brasileña, muy relacionada con el Candomblé y los cantos de resonancia haitianos, se habla de gente poseída, de cuerpos adeptos a espíritus y espíritus adeptos a cuerpos, de cómo se mueven, cómo fuman, qué les gusta beber. Los

que rodean la ceremonia deben realmente asistirlos o a veces incluso evitarlos, porque algunos mienten y quieren robarte. El espacio del ritual en el Candomblé es un espacio de posesión tremendamente real. Además, ese *otro* en el que se transforma el santero no es propiamente el santero; sus bendiciones y maldiciones quedan como atributos. Las huellas del más allá presentes en lo cotidiano son las señales para la reconstrucción, en la forma en la que el santero lleva los objetos que son del dios. No se apropia de aquello que denota su “carácter”, tampoco los usa. Son usados por el dios o el santo o la santa, en el momento de la epifanía, nunca antes, ni siquiera como señal. A esta predisposición del alma que permite la posesión se le llama en el “arte como vehículo” la conciencia transparente y a su método “la vía negativa”. Más que llamar a “lo otro” y a “la otra”, hay que liberarse de uno para poder observar. Al respecto dice Pere Sais (2015, p.159): “la conciencia transparente observa como testimonio, sin identificación ni apego hacia lo percibido”. El mismo proceso se busca entre los asistentes al rito, lo que indica la estrecha relación que existe entre el proceso de encarnación y el proceso de la anagnórisis: todo lo que sucede dentro del/la intérprete sucede también en la comunicación con lo de afuera. La identificación o la resonancia funcionan así de la misma manera: el proceso de encarnación será un sacrificio por medio del cual el resto de los asistentes podrá reflejarse.

Sin embargo, en el proceso de encarnación del personaje la caracterización no es una huella de aquel otro ser que somos/no somos. Incluso puede que deje de ser *ad-tributus*, deje de ser un homenaje que rinde el espíritu que ha pasado por el cuerpo y nos deja una cuota pagada como regalo o lacra. Macbeth es un personaje maldito, más cercano a los procesos de posesión. El *logos* rechaza de pleno la posesión. La identificación puede verse a esta luz como una reducción social de un proceso mucho más amplio y salvaje. O puede ser que el proceso de la posesión designe otras relaciones más allá de las empáticas. La empatía sin identificación es una comunicación *a-lógica* o *í-lógica*. La caracterización es una señal para la identificación, el pañuelo en la cabeza de la señorita que viaja en coche o la gorra agujereada del niño que pide en la calle. Nos permite saber quién es quién. La caracterización forma el personaje en la visión del espectador. En el Candomblé el macumbero sabe que los atributos de determinado espíritu pueden ser el Ron, el cigarro puro bien liado y el sexo. Es un saber que se preserva a los iniciados. A través del atributo el iniciado se ofrece a la fuerza que viene sobre él. Hay una

diferencia tan pequeña como enorme entre identificarse y ser poseído. La misma quizás que puede establecerse entre un personaje y un arquetipo.

## **2.4.- Teatro de la *geometría iluminada***

La *Staatliches Bauhaus* (Casa de la Construcción Estatal) abrió sus puertas en 1919 y fueron cerradas por los nazis en el año 1933. Fundada por Walter Gropius en Weimar (Alemania) la Bauhaus fue una escuela de diseño, arte y arquitectura relacionada con la abstracción y el nuevo racionalismo. En sus declaraciones proclamaron la necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad. Tras una primera fase contaminada por el expresionismo, en la Bauhaus se consolida una intención más racionalista gracias a la insistencia de Gropius y a las constantes reformas del equipo de pedagogos. Para entender lo que sucedió en el taller de teatro de la Bauhaus y la relación de las artes y la abstracción, es de gran utilidad visitar los escritos de Kandinski (1987, 1989).

La oposición que formula Kandinski en sus escritos no se realiza entre arte figurativo y arte abstracto, sino entre *arte tosco* y *arte abstracto*, arte que se refiere a la apariencia y arte que se refiere a la esencia. A principios de Siglo XX, inventos como el globo aerostático ofrecen una visión de la realidad que deja de ser figurativa. Algo parecido sucederá con el microscopio. Figuración y realismo se disocian. (Blok, 1999). Lo divino pertenece ahora al terreno de la materia, ya que la ciencia amplía las posibilidades de generar nuevas perspectivas de lo visible.

Kandinski desarrolla sus ideas sobre la dedicación del artista en los terrenos de lo sutil, lo atmosférico, aquello que ahora sin duda puede verse como matérico y que hasta el momento era visto como inmaterial, a través de una especie de deificación de las leyes básicas de la geometría y la física newtoniana. La esencia ya no pertenece a Dios, sino a los hombres con “sensibilidad refinada”; está aquí, en este mismo plano. En una de sus notas al pie, Kandinski (1989, p.120) aclara

Aquí nos referimos constantemente a lo material y lo inmaterial, y a los estados intermedios "más o menos" materiales. ¿Es todo "materia"? ¿O es espíritu? Las

diferencias que fijamos entre materia y espíritu, ¿no son más que matices de la materia o del espíritu? El pensamiento, definido por la ciencia positiva como producto del "espíritu", es también materia, pero sensible únicamente a los sentidos refinados y no a los toscos. ¿Es espíritu lo que la mano no puede tocar?

Aquí subyacen dos ideas fundamentales. Una, la del arte como búsqueda de aquello “fiable” a través de una experiencia radicalmente subjetiva del mundo. Por otro lado, se plantea la incapacidad del lenguaje imitativo para llevar a cabo esta labor, ya que estos sentimientos sutiles “no tienen nombre”. La obra de arte debe expresar aquellos matices que la palabra no puede, y es aquí donde el objeto puede convertirse en un estorbo. Para Kandinsky es necesario que los signos usados en el cuadro se refieran a aquello “sutil” e “intersubjetivo”. El trabajo con la forma no ha de buscar el reflejo de lo aparente, ya que ninguna apariencia puede ser tomada como verdadera, sino que ha de acercarse a la idea; hacerse sutil para poder ser útil.

Kandinski reclama para el arte un “motivo” trascendental y rechaza la “mera imitación” como punto de partida, y de llegada, de la obra. Lo trascendente que contiene la materia misma, la capacidad espiritual de la “forma pura” (Witkiewicz, 1992). Artistas y científicos buscan que ciertos “mínimos” de la realidad no dependan de una interpretación; alguna cosa que pueda ser independiente y autónoma. No todo puede ser “visión”, en algún lado tiene que seguir residiendo una constante. Las opciones de lo que luego se agrupará a veces y con gran esfuerzo bajo el arte abstracto, son tan innumerables casi como las obras.

La “abstracción” como idea abre la puerta a la desestructuración de las escuelas y de los estilos. Por ella y muchos otros motivos, como la democratización del ocio en Europa, el mundo de las artes y sobre las artes se amplía. A pesar de los intentos de las disciplinas del saber reglado por acumular hojas en la enciclopedia de los registros, se hace cada vez más difícil e innecesario la reglamentación de los estilos. Los casos serán como las cosas. Y las cosas como los casos. Un estado transitorio de la materia que dialoga con otro estado transitorio de la materia.

En *De la síntesis escénica abstracta* (1987, pp. 25-269) Kandinski echa en falta en el teatro de su tiempo el desarrollo abstracto sufrido por la poesía y la pintura. En la

escena teatral, Kandinski trabaja sobre la composición con materiales etéreos (luz, color, movimiento y sonido) contemplando las posibilidades de composición que ahora le otorgaba la extensión del espacio y la progresión temporal del teatro. Entre 1909 y 1913 escribió cuatro partituras escénicas en las que intenta esquivar la figuración del personaje y del traje, disociándose totalmente tanto de la palabra como del cuerpo del actor: *Sonoridad amarilla*, *Sonoridad verde*, *Negro* y *Blanco* y *Sonoridad Violeta*.

En el trabajo escénico de Kandinski se reflejan algunos destellos de lo que Gordon Craig acababa de formular en *El arte del teatro* (Craig, 1987; editado originariamente en 1904). En su teoría de la “Supermarioneta” (Übermarionette) Craig aboga por el uso de grandes estructuras no antropomórficas para la orquestación arquitectónica del espacio visual, incidiendo en el estorbo que supone la presencia humana para la obra de arte sutil, abstracta. La forma es materia trascendental. Como las nubes, como el hexágono. Las “nuevas ciencias” amplían la idea de naturaleza. Lo sublime es la creación de una climatología.

La escena se convierte en una orquestación *de* los sentidos humanos *para* los sentidos humanos. La/el intérprete es una fuerza geométrica, todavía no energética; es parte de un organismo racional. En los sueños más húmedos de Gordon Craig, al/a la intérprete se le sustituiría por un volumen geométrico en movimiento, más o menos consistente. Los seres humanos en la escena, como la luz, son líneas de una composición, lo que conecta a Craig con el trabajo escenográfico de Adolphe Appia. En pocos momentos las personalidades *kandinski/craig/bauhaus* trabajan sobre la acción dramática consensuada en un texto dialogado. Para ellos la escena es un espesor de signos sonoros y visuales que ha de transformarse según una lógica de progresión de todo lo humano que es divino y que es materia. La composición de la escena ya no es un pacto de palabras repetidas. El dramaturgo salta del escritorio a la sala de ensayo, entendida como laboratorio/estudio. El teatro deviene cada vez más un arte de directores/as. La escena es un paisaje sonoro-visual en la que ritmo y composición de los sentidos son esencias en estado “puro”. La vibración del ojo es una vibración del alma, y el organismo escénico, un conjunto de fuerzas. Una visión que la Bauhaus explorará tras el contacto con la máquina.

Schlemmer trabajó como maestro del taller de teatro de la Bauhaus en el que compuso una serie de obras con movimientos de formas geométricas autómatas o movilizadas por intérpretes entendidos como “maquinistas” de la escena. Schlemmer reduce geométricamente la figura humana a través del vestuario. Su teatro apela a una trascendencia del hombre que no echa de menos a dios y que recuerda el poder que ha obtenido tras su emancipación. El contagio con el público no pretende ser espiritual sino *intersubjetivo*, algo de lo que hablábamos hace unas páginas refiriéndonos a los pensamientos de Kandinski. En lo *intersubjetivo* existe la relación de una intimidad con otra, pero parece que cualquier mediación altera la esencialidad buscada en el diálogo, lo vuelve *tosco*. Dada su incapacidad para dialogar con lo sutil, la figura humana resulta un estorbo, como también lo son la labor y la falta de refinamiento en la percepción en la experiencia con el cuadro abstracto. Sobre esto escribe Kandinski (1989, p.9):

Los sentimientos más burdos, como el miedo, la alegría, la tristeza, etc., que podrían usarse en esta etapa de tentación como contenido del arte, atraerán poco al artista. Este buscará despertar sentimientos más sutiles que en la actualidad no tienen nombre. El artista tiene una vida compleja, sutil, y la obra surgida de él originará necesariamente, en el público capaz de sentirlos, emociones tan matizadas que nuestras palabras no las podrán manifestar. El espectador es hoy incapaz, salvo en excepciones, de tales vibraciones. Desea hallar en la obra de arte una simple imitación de la naturaleza que le sirva para algún fin práctico.

Schlemmer propone una escena totalmente artificial, distanciada del espectador y *descreída* de sí. La idea de artificio está presente de forma embellecida. El desarrollo tecnológico impulsa la idea de autonomía como valor. A través de una increíble vuelta de tuerca, motivada por las personalidades asociadas al futurismo, este descreimiento provocará entre otras cosas la llegada de la *performance* y el arte de acción. Tras el impacto del racionalismo a la técnica del intérprete se le hace una nueva demanda: que sea capaz de superar las lógicas ficticias que regulan la mimesis de lo doméstico. El/la intérprete ya no necesita ser *analógico*, es decir, no necesita producir analogías, sino que su cuerpo debe acoplarse a estructuras biorítmicas *alógicas* (como en el caso del futurismo y la performance) o *ilógicas* (como sucede en el surrealismo). Esto pondrá en crisis la idea de suma tan presente en la técnica interpretativa stanivlaskiana.

El método de las acciones físicas de Stanivlaski/Grotowski/Richards (Richards, 2005)

se formula en términos de funcionalidad y efectividad. Las combinaciones entre bioritmos internos y externos “funcionan” porque el intérprete es capaz de incorporar las lógicas que los sustentan; *ser otro para ser visto*. En el caso de Stanivlaski estas lógicas son meramente humanas, ha de ser encontrada en el recuerdo y la observación, dependerán de la escritura dramática y designará el personaje. La mayoría de ellas son lógicas meramente domésticas. Lo increíble sucede cuando el personaje gira de forma inesperada; recordemos las ideas de *anagnórisis*, escasez de la información, sorpresa e intriga. Es el caso por ejemplo de la escena de Lady Anne y Ricardo III en el drama de Shakespeare, una de las escenas más difíciles de interpretar en el que de una manera increíble la fea bestia de Ricardo consigue conquistar a Anne después de haberse declarado como el asesino de su padre. El/la intérprete deberá entender internamente este giro, deberá ser capaz de encontrarle una justificación, transferir esta lógica de pensamiento al cuerpo y *resonar* con ella. El proceso llevará a una interpretación orgánica, creíble y verídica. En el caso de Grotowski, es la *añada* de las estructuras performativas lo que provoca que la interpretación se convierta en órgano; de alguna manera también lo es la preparación del alma en la que resuenan. Los papeles son adecuados para tal o cual intérprete. Las estructuras arcaicas son regalos a los que hay que saber atender. La idea de flujo es capital en ambas opciones.

La escena abstracta abre un periodo de interrupciones, de emancipación del relato dramático, de destierro definitivo del logos a través de una suspensión de la continuidad. Propone realmente una brecha. Es una operación de sintaxis. Un destierro del logos por el logos mismo.

Las intensidades del cuerpo deberán encontrar otra forma de permanecer en el tiempo, despojadas de la casuística. Aparece un tratamiento del gesto no ya expresivo y orgánico sino *operativo, fracturado y consciente de sí*. El cuerpo y la presencia son trozos de fuerza de un paisaje pensado. El cuerpo no necesita ser creativo, sino reactivo, puro placer para la expectación. La sistematización de este tipo de entrenamiento del/la intérprete la encontraremos en el constructivismo ruso. En muchas de las opciones como decíamos no es necesaria la figura humana en escena, o resultan un tremendo estorbo.



En el caso del constructivismo, el interés de Meyerhold por salir de las proclamas del teatro propagandístico ruso de su época le hace proponer un teatro sensible pero eminentemente formal, colocando el cuerpo del actor y el movimiento como principales herramientas de composición escénica, por encima de la palabra, pero sin rechazar la figura humana. El interés personal de Meyerhold por la plástica y el cuerpo, por la activación de la imaginación del espectador, lo condujo a trabajar sobre una escena sugerente, simbólica, pero consciente.

Pero el cuerpo *consciente* sobre el que se trabaja en los talleres de Meyerhold no representa la mera apariencia de la cotidianidad, y a pesar de ello en su práctica cada movimiento es estudiado en la creación de su carácter vital. La *biomecánica* propone el estudio de la mecánica del cuerpo humano para la construcción de un cuerpo no operativo, no funcional, si se quiere, antinatural, no figurativo, pero igualmente fluido, es decir, orgánico. Es aquí donde el trabajo con la forma se resiste a abandonar la idea de flujo. Meyerhold estudia los flujos salvajes para dotar de la misma organicidad al cuerpo consciente como forma en escena.

El artista *consciente* debe alejarse de una corporalidad cotidiana, dotarla de ritmo y organicidad a través de un estudio minucioso de cada movimiento conectado con la imaginación. No deberá copiar/generar una lógica de pensamiento humana o natural que denote una continuidad transportable a la cotidiana, como ocurre en el caso del drama naturalista, sino crearla haciendo posibles las sinapsis, suspensiones y yuxtaposiciones de la nueva composición escénica, más formal si se quiere, o más vaciada de lo doméstico. La interpretación en la biomecánica construye como *invivencia*, pero a esta conciencia de la artificiosidad, del cuerpo y del hecho comunicativo mismo que es el teatro, se le lubrica con los mecanismos observados en el *cuerpo natural*. El training de la biomecánica además de plantear una serie de ejercicios para la mejora de las actitudes plásticas y vocales, que buscan dotar al cuerpo de elasticidad y aumentar las capacidades de resonancia, incluye una curiosa formulación de la esencia natural del movimiento. Según ella se articula una paradoja que se convertirá en básica: la relación entre economía e implicación energética en la acción. Para ello Meyerhold trabaja con la idea de “secuencia”.

Meyerhold formula que todo movimiento humano está dividido en tres: *otkas – posyl – stoika*, que literalmente podemos traducir por impulso - acción - parada. Con esta idea tan simple, Meyerhold intenta dotar de coherencia a las lógicas artificiales que coloca en la escena, reconstruyendo también los elementos mínimos que internamente las motivan subdividiendo cada una de estas fases del movimiento en otras fases más. La secuencia formulada por la biomecánica, en una escala aún menor, describe la progresión del impulso a la acción a través de la siguiente cadena correlativa: de la imagen al cuerpo, del cuerpo a la sensación, de la sensación a la emoción, de la emoción a la palabra. En las clases de biomecánica de Roberto Romei, también durante el primer curso en el Institut del Teatre, se nos hablaba de uno de los ejemplos más usados por Meyerhold para describir esta secuencia. Transcribo lo que recuerdo como cita:

Lo primero que sucede es que vemos al oso (imagen)  
Inmediatamente el cuerpo reacciona (cuerpo)  
Reconocemos eso que el cuerpo hace (sensación)  
El cuerpo va primero y luego nosotros le damos un contexto para lo que usamos  
nuestra cultura social (emoción)  
Es entonces cuando surge el miedo  
Tenemos miedo de que el cuerpo se asuste  
En todo movimiento hay conciencia  
Lo último que hacemos es gritar (palabra)

Según los estudios de Meyerhold, si la partitura de movimientos del actor no se alimenta de la imagen mental que la motiva, el movimiento queda en su mera ejecución técnica. Estas imágenes deben contener un enigma, una paradoja, una complejidad que las haga avanzar. El acopio de dichas imágenes mentales sigue el mismo espíritu que la acumulación de vivencias de Stanislavski, pero aparentemente se sitúan en un terreno más saludable. Mijail Chéjov (1999) recuperó la biomecánica proponiendo un entrenamiento detallado de la memoria imaginativa. Gimnasia de la memoria, elasticidad y resonancia del cuerpo interno.

En la búsqueda iniciada por la abstracción de aquello inmaterial que pueda equiparar la experiencia teatral con la musical o la arquitectónica, se formula en Rusia la alternativa de la *imaginación consciente* que provoca en el público una “reverberación”, también

interna. Aparece el material por excelencia del teatro: la imaginación, tan inmaterial como el sonido.

Vivencia y empatía se separan. La vivencia de la fuerza, carácter sin personificación, provoca una empatía sin contenido, o con el único contenido de coexistir dentro de una vibración, haciendo bastante difícil incluso que pueda seguirse hablando de empatía. A pesar de esta apertura de la creatividad en el trabajo interpretativo, se establece una clara distinción entre actores “de reparto” y actores “movedores”, “creadores” y “performers”. La técnica se escinde.

El trabajo del/la intérprete ya no es solamente el de la *reconstrucción* de una entidad no preexistente en el texto dramático: el trabajo fundamental deja de ser el de aprender un papel de memoria que ha sido escrito hace años y que representa un prototipo correspondiéndose con *personajes canónicos*. Hamlet, Macbeth, Electra, Medea, Orestes, Fausto. El campo creativo se amplía. En el caso del teatro relacionado con la abstracción y el constructivismo, el intérprete corporeiza una fuerza de movimiento que juega con el resto de la composición objetual, sonora y lumínica: el cuerpo es energía y geometría de lo salvaje, de lo sutil, de lo racionalizado. La oposición que se le hace al *logos* no es para recuperar lo irracional, sino para volver a fraguar el *logos* mismo. Una desarticulación del *logos* a través de un impulso de renovación de humana divinidad. El ser humano es Apolo cantándose a sí mismo. En la escena actual (2017) este parámetro del *logos supra logos* sufrirá una desviación hacia las lógicas de la coimplicación, la sostenibilidad y la expansión. El *logos* sigue en su larga carrera divisoria. Llegará un *logos* de la naturaleza.

## **2.5.- Teatro de la *vedette descreída***

El 30 de abril de 1911 se inauguró en Milán la primera exposición colectiva de pinturas de aquello que luego se conocería como “futurismo”. Después empezaron a emerger del grupo de futuristas una serie de textos centrados en su actividad escénica: “El teatro de variedades” (1913), “El teatro futurista sintético” (1915) y “Escenografía y coreografía futurista” (1915), entre otros (en Sánchez ed., 1999). En ellos, todo lo experimentado en

la liberación de la poesía y la pintura era transportado al arte escénico.

Las presentaciones provocativas de los futuristas, sus sesiones o veladas, reclamaban su parentesco con el teatro de variedades. Pretendían devolver al teatro un sentido de espectáculo popular y jocoso. Estas sesiones eran una especie de cajón desastre donde cabían todas las manifestaciones. Al recital poético se sumaban la música, la pintura en directo y los discursos políticos. Las primeras manifestaciones escénicas de los futuristas consistieron en una exposición abierta de sus ideas revolucionarias, en la proclama extravagante de su análisis, más que en la práctica misma de un modelo alternativo. Pero pronto las veladas futuristas se fueron transformando y adquiriendo un carácter *performativo* más fuerte tomando como referente al teatro de variedades según lo anticipado en el manifiesto de 1913.

La escena futurista sigue la estela formulada en la abstracción; permanece *descreída de sí*, critica las herramientas de poder generadas por los sistemas de ficción: el aburrimiento de los formatos de representación burgueses convierte la escena futurista en una enérgica rabieta vitalista. El análisis futurista de la situación descubría un teatro a su juicio caduco, donde el espacio y el personaje estaban encerrados en la precisión microscópica del salón burgués, apresado en la idea de verosimilitud y en el determinismo importado de las ciencias empíricas.

La escena futurista rechaza la importancia del argumento y la organización de las estructuras rítmicas según sus lógicas de intriga (*hybris*, *agón*, *anagnórisis*, *catársis*). Para los futuristas, lo interesante del teatro de variedades es la carencia de un hilo argumental que permitía una estructura *collage* de números más o menos independientes. La artificiosidad es una virtud de la escena y todo intento de “naturalizarla” resulta un academicismo inútil. El cuerpo se referencia a sí mismo como máquina productora de ruidos y gestos. Gestos operativos y conscientes. Más festivos, más desatendidos. La escena futurista y sus derivaciones no se dirigen a un público universal sino “casual” y en todo caso “usual”. Esta falta de respeto por la tensión dramática será crucial para el nacimiento de la *performance*. Igualmente lo será la concepción de la obra de teatro como *idea en ejecución*.

El teatro de variedades no se centra en ocultar el artificio, sino que, a través de la fuerte presencia del concepto y la falta de interés por la intriga, lo transfigura. En muchas ocasiones en la escena futurista se ridiculizan la grandilocuencia propia del drama burgués. En su reivindicación de un arte vital, los futuristas ponen en juego la presencia como “realidad”, otro concepto de crucial importancia para la *performance*. A través de la presencia “real” se establece una definitiva desconexión con los mecanismos de identificación intérprete/personaje. Los relatos no generan una *idealización del mundo* sino una *idea del mundo*. Estar en escena se convierte en un instrumento político. Primero en la performance como manifestación artística. Luego, será simplemente la idea de *performatividad* la que se pasee por las tierras del pensamiento filosófico y científico.

En las veladas futuristas, en la performance, en el teatro abierto por Meyerhold en un sentido y por Brecht en otro, la realidad es una creación y la creación una realidad. El ataque principal de este materialismo es contra aquel idealismo que *desapropia* al ser de su propia trascendencia esencial. A la realidad, se le sustrae igualmente su *capacidad de ser* y puede sustituirse por cualquier ficción que convenga.

La palabra individuo, etimológicamente significa “aquello que no se puede dividir”. El futurismo plantea una ruptura con el sistema ficcional, con su lógica causal y con la entidad unívoca del personaje dramático, con las estructuras lógicas del tiempo y el espacio, de la acción unidireccional, unívoca, inequívoca, reflejando en cierto modo un entendimiento distinto de la entidad humana, ya no indivisible y lógica, sino fragmentada, móvil, polimórfica e inabarcable; inconmensurable. Se propician otro tipo de lógicas relacionales: vuelve a aparecer la idea de comunicación intersubjetiva pero mucho más jugada. La discusión queda interrumpida por la carcajada. El público del futurismo, además de ser casual, está co-implicado en la acción a través del trabajo con la idea y la presencia de “lo real”. Suele estar formado por parroquianos, socios, proponiendo otro tipo de vinculación con los espectáculos.

Una nueva irrupción tendrá lugar con la acción de los dadaístas. El “Cabaret Voltaire”, que agrupaba a la mayoría de personalidades asociadas al dadaísmo, originaba una suerte de veladas que se distinguían de las *serate futuristas* en su intención puramente

artística y en algunos casos, como el del Teatro Merz, explícitamente anti política. Los primeros dadístas creían en un arte que de tan familiar e imperecedero se agitara en el centro mismo del hombre universal, sin necesidad de recurrir al historicismo directo o la autorrefenciación. Dadá es asombro ante la inhumanidad, asombro ante su incapacidad de comunicación. En su contagio con el existencialismo, Dadá contribuirá al surgimiento del Teatro del Absurdo y su integración en lo doméstico construirá las bases para una irrupción de lo íntimo en la escena contemporánea.

Al lado del dadísmo aparecerá el movimiento Merz, que Schwitters organizó en París a partir de 1920 encuentros. Este movimiento se fundó sobre el *apoliticismo*, lo fantástico y el constructivismo. El nuevo dramaturgo *merz*, como el director *merz*, es un compositor de acciones pseudodomésticas. El ejercicio de composición se realiza a través de una operación de sintaxis poética, de nuevo. Pero se despierta un interés por otro material: la *simple presencia* del ser humano en un *puro actuar*. No hay representación, pero tampoco intensificación de la persona, ni como fuerza geométrica, ni como relato político. En cierta forma no hay persona, hay *un alguien*. Él y ella, realizan acciones “puras”, sin historia.

Schwitters reclama la simplicidad de los elementos que conforman la escena y ante todo la simplicidad de los hombres vestidos de hombres y de las mujeres vestidas de mujeres, como imagen sencilla del paradigma al que representan. Para Schwitters la escena no puede ser un estorbo para la simplicidad de la acción dramática Merz. Ésta, la acción, puede estar acompañada sólo de lo necesario. La composición vuelve a lo humano. No es un/a humano/a máquina, ni una fuerza geométrica. Tampoco un personaje. Es el integrante de un paisaje domesticado con apariencia de lata de cerveza tirada en el suelo.

En España, Ramón Gómez de la Serna y Joan Brossa, proponen composiciones en una línea bastante parecida. Este es uno de los poemas escénicos escritos por Brossa (1978, pp.366-367). Lo titula simplemente “Acció spectacle” (“Acción espectáculo”):

El públic entra en una habitació plena de seients de tota mena d'estils i mides; els del mig estan ocupats per dos PERSONATGES que tenen oberta una guia de ferrocarrils i parlen d'horaris i de trens. El públic s'asseu. Pausa. Sona un timbre.

Els PERSONATGES callen i se'n van per on ha entrat el públic, que s'ha d'aixecar per donar-los pas. Torna a sonar el timbre. Entra una CRIADA i, com dirigint-se a algú invisible, diu: «Ja és aquí.» Se'n torna. Per una porta, al fons de l'habitació, entra una NOIA, en vestit de carrer senzill, amb una mànega de jardí arrossegant. El públic s'ha aixecat de nou. La NOIA travessa dificultosament i se'n va per la porta de sortida. Pausa. La CRIADA entra amb un fanal japonès, travessa —amb la consegüent molèstia del públic— i se'n va per la porta del fons. Pausa. Es torna a obrir la porta i entra un MOSSO amb un carretó carregat de caixes de xampany; s'obre pas, com pot, entre els assistents i se'n va per l'altra porta.

El públic esperarà que ocorri algun altre fet, però serà deixat en aquesta espera. A mesura que passi el temps es convencerà per ell mateix de tot el contrari.

El público entra en una habitación llena de asientos de todo tipo de estilos y tamaños; los del medio están ocupados por dos PERSONAJES que tienen abierta una guía de ferrocarriles y hablan de horarios y de trenes. El público se sienta. Pausa. Suena un timbre. Los PERSONAJES callan y se van por donde ha entrado el público, que se levantará para darles paso. Vuelve a sonar el timbre. Entra una CRIADA y, como dirigiéndose a alguien invisible, dice: «Ya está aquí.» Se vuelve. Por una puerta, al fondo de la habitación, entra una CHICA, en traje de calle sencillo, con una manguera de jardín arrastrando. El público se ha levantado de nuevo. La CHICA atraviesa dificultosamente y se va por la puerta de salida. Pausa. La CRIADA entra con un farol japonés, atraviesa -con la consiguiente molestia del público- y se va por la puerta del fondo. Pausa. Se vuelve a abrir la puerta y entra un MOZO con una carretilla cargada de cajas de champán; se abre paso, como puede, entre los asientos y se va por la otra puerta.

El público esperará que ocurra algún otro hecho, pero será dejado en esta espera. A medida que pase el tiempo se convencerá por sí mismo de todo lo contrario.

La presencia en sí no necesita ser interesante. El interés está en la especulación creada a través de la sintaxis. El descreimiento de la escena es también un descreimiento de la entidad del público, de la entidad de la persona, de la entidad de la humanidad. El artista parece no entender por qué acude el público, qué espera, por qué persiste en ese estúpido impulso de entretenerse. En 1968 Peter Handke escribe “Insultos al público”, una clara provocación para el intercambio de *espectaciones*. Ya no sólo se trata de lo que el público espera del arte, sino de lo que el arte espera del público.

¿De qué manera entonces aparece la presencia del/la intérprete en escena? ¿Qué técnica puede desarrollarse para una acción sin implicación? ¿Es necesaria la técnica

interpretativa cuando una pieza no es sino una especulación sobre su necesidad? No. La respuesta es no. No es necesaria la técnica. Un hombre atraviesa el escenario vestido de gris con un gato en la mano. Gira a la izquierda y sale. Viene una mujer con vestido largo, delgada, recoge un pañuelo del suelo y sale.

Será a partir del juego generado por esta negativa que la técnica interpretativa reaparecerá como conjunto de tácticas para la completa desaparición de la implicación, en este interés por la acción pura. Técnicas de la presencia que se mezclarán durante el modernismo y el post-modernismo con las técnicas de la transfiguración y de la epifanía, volviendo a originar otro tipo de hibridaciones.

## **2.6.- Lo que al naturalismo le quedaba por decir.**

Recuerdo una noche de verano, creo que hace cuatro o cinco años. Estaba con mi padre viendo un concierto de cante flamenco en nuestro pueblo. No ha sido la única vez que he ido con mi padre a escuchar flamenco. Él estaba entusiasmado, como yo, porque el segundo en salir sería El Cabrero, conocido cantaor y garra del pueblo rebelde del sur. Dijo una frase memorable para mí esa noche. Mientras la gente le pedía “otra”, “otra”, “otra”, él llamó a los mansos para achicar la pasión de los revoltosos y dijo: “¡Esperarse un momento que piense!” E inmediatamente después añadió: “¡Qué bonito que la gente siga viniendo a escucharse a sí misma a través del flamenco!”.

El primero en cantar fue Miguel de Tena, desconocido hasta ese momento totalmente por mí. Antes de que cantara El Cabrero, después de Miguel, en el público podía sentirse una gran conmoción. Es como cuando abres la garganta y no hay ni aire ni humedad. Mi padre recorrió con su dedo la mejilla marcando un surco. Había muchísimo ruido. Era la pausa. La gente que “entendía” estaba esperando al Cabrero. Yo le dije a mi padre “no sé si voy a poder aguantar”. Miguel había superado mi cupo de angelicalidad. Mi padre me dijo: “Miguel canta como cantan los antiguos. Y domina muchos estilos de los antiguos. Porque ha *escuchao* a los antiguos y los imita, y sabe cómo imitarlos. El Cabrero es más personal. Es único”. Genuino, ingenuo, genial. El Cabrero es un *genio*, posee una ingenuidad genuina, es tres veces mujer. La partícula



presente en estas tres palabras es *gen*, que suele denotar la idea de origen, raza, nacimiento o el mismo hecho de dar a luz. Si bien estos términos derivan de otras raíces latinas, griegas e indoeuropeas, la presencia de la partícula resulta interesante para entender cuánto puede ignorarse del propio espíritu creativo y cuán indómito permanece el acto de dotar de vida a una partitura aprendida.

La técnica interior del/la intérprete, aquello que lo distancia de la reproductibilidad, aquello que lo distingue del saber hacer, se escapa, no puede atraparse. Es una técnica inexacta, no es exhaustiva. No es una técnica infalible ni confrontable. Es débil y vulnerable, no siempre funciona. Es una técnica que contiene en sí misma grandes zonas de penumbra o de total obscuridad personal. En el teatro Nô y en otras disciplinas del arte japonés se usa el término Dô para distinguir la mera ejecución del arte verdadero. A pesar de que el artista deba aprender a través de la imitación pormenorizada de la práctica de su maestro, el verdadero entendido puede distinguir entre arte *con alma* y arte *desalmado*. De forma parecida habla Lorca (1933) cuando distingue entre “duende” y “ángel”. Al duende solo sólo se le puede llamar; el ángel permite la doma. Si al principio en las formulaciones de Stanivlaski estaba presente esta idea en el misterio de la encarnación, los sucesivos desarrollos del método de la excelencia lo acercan cada vez más al terreno de lo infalible, donde la vida puede ser generada siguiendo los pasos de la técnica.

Normalmente las traducciones europeas de los escritos de Stanivlaski son dobles traducciones provenientes de la traducción norteamericana usada por Strasberg y el Actor's Studio. Tras la elaboración *hollywoodiense* del cine, la reducción de la práctica escénica a un producto *easy take* a través del ilusionismo, hace posible el embiste de la ideología remanente en el drama burgués. El ilusionismo de la ficción como lógica cerrada y unitaria provoca una operatividad de la obra, acercándose cada vez más, por las reducciones de las temáticas y su acomodo al entretenimiento, a una manifestación individualizada, ni siquiera subjetiva o intersubjetiva, sino simplemente *egomaniaca*.

Los procesos artísticos han sufrido una reducción y una sistematización de sus mecanismos de producción que los vuelve productos de una industria de procesos objetivables, reproducibles y equiparables, exentos totalmente de su capacidad para

transmitir un sentido de pertenencia o immanencia. Al introducirse la operatividad descarnada de un halo simbólico, entran “sin querer” valores como la efectividad y la exactitud, tanto en la producción como en la recepción del arte. Entramos en contradicción con su propia naturaleza o la restituimos. Para ello es necesario que el público observe tales prácticas como ajenas, que no pueda desarrollar respecto a ellas ningún sentimiento de propiedad o participación. En tales circunstancias, el trabajo con lo ficticio, como un espacio/tiempo separado y autónomo, resulta de gran utilidad. Nunca sabremos si el de la ficción fue un crimen intencionado.

Por otro lado Aleksandr Tairov y Mijaíl Chejov desarrollan una especie de sincretismo partiendo de los trabajos de Stanivlaski y Meyerhold. Profundizan en una respuesta técnica aunando las corrientes y dando claves tanto para los casos en los que el trabajo interpretativo se centra en la encarnación del personaje como para aquellos en el que consiste más en la incorporación de una fuerza. Ambas opciones se integran en una particular visión de la ficcionalidad, ya sea esta *humana* o *abstracta*, en la que la comunicación se construye por *ósmosis*, por el cruce de imaginarios que se produce entre escena y audiencia como en un efecto de resonancia, lo que nos puede recordar el sentimiento de embriaguez colectiva del teatro de masas de Reindhart.

En “El teatro liberado” de 1923, Tairov defiende un entrenamiento continuo del intérprete, único artista que tiene en sí mismo el material con el que construir su arte; son a la vez intérprete e instrumento. Debido a esta unión de artista e instrumento, el actor, como el bailarín, debe formarse con incesante constancia y sus herramientas no son sólo materiales, sino que residen de forma equitativa en todo aquello que de inmaterial tiene el arte de interpretar. Tairov (1923, en Sánchez ed., 1999 p. 304) desarrolla su teoría sobre el actor *sintético*:

La técnica interior del actor, cuyo incalculable valor está naturalmente fuera de duda, fue cultivada de forma especialmente insistente, como es sabido, por el teatro naturalista, que colocó en el centro de su trabajo lo que se llamó vivencia y la capacidad para dominarla [...] Pero la auténtica emoción actoral no debe ser realista, y no debe succionar su alimento de las vivencias personales del actor ni de las vivencias de otras personas. Pero, por otra parte, también es contraria a la estilización, pues una representación esquemática de la emoción resulta tan antiartística como la vivencia psicológica [...] La figura escénica es una síntesis de

emoción y forma nacida de la fantasía creativa del actor. La forma madura de una figura estética sólo puede ser creada por medio de un nuevo teatro sintético, ya que el teatro naturalista sólo ha aportado una emoción psicológica informe y la escena estilizada una forma exterior vacía.

La desvinculación del/la intérprete con la figuración provoca la ruptura del ilusionismo de la ficción, desarrollando el método en todas direcciones. Aún se desarrollarán muchos discursos sobre lo que es verdad y es mentira en el oficio del teatro. La ilusión, como tensor entre realidad y ficción, se coloca de lado de cada uno de los polos según el marco y el contexto, lo que hace necesaria cada vez una visión más detallada de los sucesos. Como dice Lehmann (2013, p. 214)

En aquello que se llama ilusión, tras una mirada más atenta, se pueden diferenciar como mínimo tres aspectos: (a) el *asombro* ante los posibles efectos de la realidad (un aspecto inherente a la *magia*); (b) la *identificación* estética y sensorial de los espectadores con la intensidad sensorial de los actores reales y las escenas teatrales, las formas de movimiento de la danza o las sugerencias verbales (es decir, los aspectos del *eros*, ya sea claro u oscuro); (c) la *proyección* del contenido de la propia experiencia del mundo que tiene lugar sobre los modelos teatrales presentados, unida a los actos mentales de *llenar el espacio en blanco* y la empatía con los personajes representados, como lo analiza la estética de la recepción, que, *mutatis mutandis*, se desarrolla tanto en el acto de observar como en el acto de la lectura (aspecto de la *concretización*). Solamente el tercer aspecto, que es el resultado llamativo de este análisis, concierne realmente al ámbito de la ficcionalidad. A partir de él se aclara que la ficción puede retroceder, e incluso desaparecer, sin que por ello se deba perder necesariamente la experiencia del *paso al otro lado*, del *raptó* al reino de las apariencias, que a menudo se digna precipitadamente como ilusión. Las otras capas, *magia* y *eros*, son posibles también sin la concretización de un mundo ficticio.

La mentira en el arte (su no realidad, su desvinculación del *verismo*, su esencia no ya ficticia sino ilusoria) depende de que su realización no proceda del campo operativo, o de que el “arte” como técnica resida precisamente en dotar a este cuerpo operativo de *magia* y *eros*. En este sentido el teatro Merz, como precursor de un teatro que usa la presencia de lo humano en su más corriente pasear, persigue una poetización de lo corriente a través del trabajo compositivo en el ojo del espectador, como también proponen las escenas atmosféricas de Craig, Appia y Kandinski. La magia y el eros vive

como código. Sin embargo, en el trabajo del intérprete en la acción naturalista puede hablarse de cierta transfiguración en la encarnación de un personaje de ficción trabajado “sobre uno mismo”. “Real” o “verdadero” es para el intérprete todo aquello que pueda ser experimentado. Si el intérprete es capaz de *experimentar* su propio imaginario, hará visible lo ausente en la escena, y en estos términos, lo ausente será real y será verdadero.

Pero, siguiendo con la interesante incursión del arte plástico en la abstracción, llegamos a la experiencia del *informalismo*. En sus manifestaciones pictóricas, ya no importa si la figura en el cuadro es un caballo o parece una mancha. Lo importante y lo incuestionable es que es una tela tratada por una mujer o un hombre. Para que esta idea gane valor, el/la artista insiste sobre el material, de forma que el material ya no sirve para evocar un mundo, este u otro, sino para evidenciarse y evidenciar el trabajo realizado sobre él. Para manifestarse como huella de acción en el mundo.

La palabra “informal” indica más una forma de trabajo que una tendencia. Seguimos en el desmembramiento de las clasificaciones motivadas por la abstracción desde el arte pictórico al resto de las artes de forma muy intensa, ya que existe arte informal tanto figurativo como abstracto. Dentro de este movimiento del arte suelen situarse, igualmente en movimiento, las figuras de Artaud, Witkiewicz y Tadeuz Kantor. Las imágenes, los objetos y las escenas de Kantor parecen pertenecer a la memoria de alguien que conocemos, cuyo nombre se traba en la lengua. El trabajo sobre el frenesí del cadáver de Artaud despierta el interés de la crítica, llegando a la formulación del cuerpo sin órganos de Deleuze y Guattari (1976). El término mismo de “organicidad” queda atrapado por la mirada hacia la muerte: el cadáver y el maniquí son rastros de la experiencia humana. Ya no es lo orgánico lo que interesa, sino su forma de dejar una huella duradera, de ser despojo longitudinal del material de la vida. Sobre la actuación en el teatro de Kantor dice Rosenzvaig (1995, p. 23)

En el actuar no se filtra la necesidad de expresar, sino de ser. Oculto, metamorfoseado continuamente, sin descanso, el actor acepta, no sin amargura en el alma, su universo de ser gota de lluvia en el océano. No hay rebelión. Ellos saben que del otro lado del espejo la vida transcurre

normalmente. Prisioneros entre los bordes del escenario, aceptan el destino de ser sólo imagen, pura reflexión óptica, aceptan ser vida después de la muerte.

La vida es tan múltiple como las posibilidades de ser cadáver. La máscara congelada en la inexpressión acerca el cuerpo del/la intérprete al del muñeco. Un cuerpo que permanece vibrando ligeramente, congelado justo antes de su muerte, o justo después. La escena de Kantor es una escena de fantasmas. El proceso de transformación es bien diferente. Las lógicas dejan de ser lógicas humanas. Se ha de actuar como si se fuese un yo atravesado por la muerte de todo lo que está por suceder, accidentado en los accidentes de su propia mortandad.

Tampoco la voz aparece ya como gesto en Kantor. Titubea en una desnaturalización profunda que la evidencia como material. Como ocurre con el barro de las obras de Tàpies, deja en sí sus marcas y es ante todo huella. Se abandona en este teatro de muertos el trabajo con la palabra para la construcción de procesos verosímiles. Es una voz impostada, declaradamente anti natural pero real en tanto que tremenda. Sobre la verdad en el habla dice Lehmann (2013, p. 268)

Debido a una ilusión constitutiva de la cultura europea, la voz parece llegar directamente desde el alma. Es sentida como carisma espiritual, físico y mental de la *persona* que nos llega, por así decir, sin filtros. La persona que habla es la *persona presente* por excelencia, metáfora del *otro* (en el sentido de Emmanuel Lévinas) que apela una *responsabilidad/respuesta* del espectador, no a una hermenéutica.

El cuerpo sin órganos de Kantor y Artaud, y de las obras dramáticas de Witkiewicz, plantean una lógica completa. La concreción del trabajo con los materiales escénicos no aborda solamente al trabajo con el actor. La misma intención llena los textos dramáticos, las puestas en escena y las investigaciones estéticas. Las lógicas orgánicas se trasladan de dentro afuera. Es el mundo con sus concreciones lo que hace transformar a las personas, los paisajes, las luces, las vibraciones del color. Vuelve la idea del actor-marioneta pero metamorfoseada, más humana, más cercana que en caso de Craig y Appia. Un humanismo tórrido se ha cruzado entre el deleite estético de la forma pura y el ojo. Puede que haya sido la guerra, o el fusilamiento de un gorrión a

manos de un grupo de niños huérfanos.

“Witkacy” es considerado como uno de los precursores del Teatro del Absurdo, aunque su obra no fue conocida en Europa hasta mediados del siglo XX. Witkiewicz escribe entre 1918 y 1926, además de unas 30 obras dramáticas, tres ensayos sobre pintura y teatro, en los cuales trata de delinear los principios de la *forma pura*. De ellos se destila una visión poco esperanzadora no sólo de su país sino de la revolución social que ocurría en la vecina Rusia. Witkiewicz duda de que el hombre consiga su redención a través de ella, más bien presiente que está perdiendo su esencia. En sus obras dramáticas puede verse la premonición de los efectos de la maquinización del mundo: el virus del solipsismo y el tedio cósmico: el reconocimiento de la incapacidad del hombre por evitar la destrucción de su riqueza. “Witkacy” establece los parámetros de relación entre ética y estética: la *forma pura* responde a una experiencia vital, humana, vaciada de sentido último. El *apoyo mutuo* promovido por el anarquismo no era más que un remiendo a una situación de brutalidad absoluta, de sin sentido, de pérdida, en la que aún permanecemos. El terror de la guerra. Los cadáveres amontonados en la memoria, cubiertos de grasa de tanque.

Según Fiedler (1990) la visión del ojo contiene una forma universal preaprendida y archivada en la memoria, lo que supone un entendimiento *a priori* propio del sujeto que se antepone a su percepción, modificándola. Fiedler piensa que la forma de la obra debe contener esta forma universal para que pueda ser percibida por el receptor. Por otra parte, Hildebrand (1893) desarrolla la teoría de Fiedler haciendo una distinción entre forma real (*Daseinsform*) y la forma activa (*Wirkungsform*). La primera de ellas sólo puede ser experimentada en abstracto, ya que es aquella que poseen las cosas con independencia de ser percibidas, mientras que la segunda viene determinada por las condiciones de percepción del objeto. Fiedler intenta solucionar el malestar que genera la relatividad de la experiencia sensorial, afirmando que toda obra de arte es pura apariencia, como cualquier cosa que exista. “No hay un solo mundo que se oye, se toca o se ve; hay un mundo visto, un mundo oído o un mundo tocado”. (Fiedler, 1990. Citado por Bozal, 1996, p. 203).

Ya que la sintaxis no puede sobrepasar la semántica del signo, ya que resulta imposible generar una verdad por encima de la real y esta realidad se presenta en el pensamiento contemporáneo como lo único que existe, ya que la existencia se mide en términos de veracidad técnica (Baudrillard, 2008), en el campo de la plástica y en el de las artes vivenciales, después del diálogo con la abstracción, el arte ya no se considera una realidad creada. Ambas, realidad creada y realidad natural, son intercambiables y existen como opciones posibles en las multiplicidades que plantean sus relaciones (Deleuze y Guattari, 1976). Por otro lado, no se entiende la ficción como opuesta a la realidad porque la realidad ha sufrido un proceso de ficcionalización no histórico sino verídico (Zizek, 2010).

Artaud echa carne sobre la carnalidad ficticia, busca un lenguaje matérico, hecho de palabras matéricas, y visiones matéricas, difícil de comprender para la mente pero capaz de ser experimentado directamente por el cuerpo. Insiste en construir una comunicación directa, inmediatamente operativa, que sea trascendente sin remitirse a nada externo ni ajeno a la materia misma. La espiritualidad de la carne. Lo corporal como propiamente irracional.

Artaud no entiende la obra como medio que se refiere a un mundo más o menos parecido al real, y en el que residen la verdad y la idea que lo sustentan como referentes, sino como ente físico del que hay que tener una experiencia igualmente física, no visual. En la creación de símbolos, más arquetípicos que racionales, se intenta eliminar cualquier signo descriptivo/imitativo. El/la intérprete no debe representar *a otro/a* sino que deberá presentar su propia carnalidad como huella de vida. El público no necesita presenciar el espectáculo, tiene que "ser" el espectáculo. Artaud en sus montajes frustrados, busca que cada gesto provoque una respuesta física en el espectador, un ritmo escénico que supere la psicología de los personajes y el mismo drama.

Este signo/jeroglífico, que es al mismo tiempo significante, significado, idea y forma, supone una rotundidad de la experiencia con la materia de la que emana una metafísica inherente a ella. La obra escénica y el cuerpo del actor no remiten a lo sagrado, sino que

son sagrados en su materialidad compartida. Los huesos son alma comestible. Algo que sucede también en la escritura de Gertrude Stein, como hace notar Lehmann (2013, p.260):

La idea de una exposición del lenguaje parece paradójica. No obstante, desde los textos teatrales de Gertrude Stein -si no antes-, tenemos ejemplos de cómo el lenguaje pierde su orientación al sentido y su temporalidad teleológica inmanentes, y deviene equiparable a un *objeto expuesto* mediante técnicas con la variación repetitiva, el desacoplamiento de interconexiones semánticas inmediatamente obvias o el privilegio otorgado a ciertos ajuntes formales a partir de principios sintácticos o musicales (similitud de tonos, aliteración y analogías rítmicas). [...] se desintegra toda coherencia estilística y lógica. A menudo, el desgaste y la devaluación del lenguaje cotidiano se contraponen al sinsentido lingüístico de una *estética del material de la palabra* propiamente *abstracta*.

Escenas aurreferenciadas y críticas con los sistemas de representación artísticos y mediáticos como fueron las sátiras de Alfred Jarry y Witkietcz o con tintes más descarnados como los de Artaud y Gertrude Stein, sanguíneos de Sarah Kain en otros términos, o el trabajo con el contenido *antes de la llegada del sentido* como plantean las obras dramáticas de Beckett. Carnalidades hay tantas como intentos de ser carnal. El surrealismo plantea su autonomía con respecto al *teatro*, su capacidad de ofrecer resistencia, planteando un mundo más aéreo. Una metafísica de la difusión del sentido ante la crueldad. Vital, propiamente vida.

En el trabajo interpretativo que antes llamábamos del “ángel de la guarda”, la transfiguración se realiza con una distancia mayor a lo que pueda parecer lógico. El placer del enmascaramiento produce unos efectos totalmente opuestos a los esperados. En ellos se opera casi por antipatía. Si hablamos de bioritmos, de corporeizarlos, ya sean estos propios de un personaje, un arquetipo, un personaje, yo mismo o una fuerza de la composición en la escena, hay bioritmos que pueden resultar más fáciles y cercanos que otros. Cuando un bioritmo estaba muy alejado del intérprete, la profesora Txiki Berraondo, como mencionábamos en el primer capítulo decía “hazlo como si fueses tu ángel de la guarda”. En estas escenas las lógicas de pensamiento dejan de ser humanas. Siguiendo el mismo proceso de encarnación, se le presta el cuerpo a una



lógica de microbio, o de paisaje arquitectónico. Fue lo que me sucedió al trabajar sobre un texto del *Maquinal Hamlet*, de Heiner Müller (2016, p. 27) del que realicé una alteración del orden, leyendo los versos de abajo arriba, como aquí transcribo

Yo salgo a la calle vestida con mi sangre  
Yo arrojo de mi pecho el pequeño reloj que fue mi corazón  
Yo tiro mis vestidos al fuego  
yo prendo fuego a mi prisión  
la cama la mesa la silla el suelo  
con mis manos sangrantes rompo las fotografías de los hombres que amé  
Destrozo la ventana  
El grito del mundo  
Abro las puertas para que el aire pueda entrar  
destruyo el campo de batalla que fue mi hogar  
mis muslos mis pechos mi vientre  
Nieve sobre los labios  
Yo soy la mujer de la cabeza en el horno de gas  
La mujer de la sobredosis  
La mujer de las venas cortadas  
La mujer colgando de la soga  
Yo soy Ofelia  
La que el río no contuvo.

El primer día anduve por encima del ritmo del texto, sentí una vibración y pensé en una imagen, muy congelada, en el fondo de un barco, un cadáver muerto. El segundo día intenté racionalizar lo que pasaba, encontrar partes y vericuetos en el texto donde formar la personalidad del carácter. Txiki me hizo sentir que había desmejorado el trabajo. Era mejor seguir pensando en ser un fósil, en vibrar con los circuitos de la energía del texto que proponía Müller y desarrollar a partir de ello no una lógica de pensamiento humano, sino bestia. Para ello hay que asumir estar perdido en las tinieblas. Es mucho más fructífero en estos casos no acumular certidumbre. Una técnica paradójica, inefectiva e íntima, que plantea una relación sin empatía.

Recuerdo también un día en el que sucedió algo intermedio, en el que las lógicas no fueron ni desmenuzadamente humanas ni tremendamente supraterráneas. Estaba

realizando un ejercicio guiado por Txiki en el que había que construir tres personajes para una improvisación. La premisa para construir cada uno de ellos era: “selecciona algo propio de uno mismo, potenciarlo y ocultar el resto”. Esta operación, realizada tres veces originaría la creación de tres personajes diferentes que serían entrevistados por la maestra como si se tratase de un programa de televisión, en el que se planteaban conversaciones muy personales retransmitidas en directo. La curiosidad del ejercicio estaba en que había que saltar de un personaje a otro en un segundo, cuando ella lo propusiese. Para hacértelo saber, Txiki se despedía de uno de tus “yoes potenciados”, colocaba de nuevo la sintonía del programa, te daba menos de un minuto para cambiarte y bajaba el volumen de la sintonía para saludar al nuevo “yo” que habías vuelto a sentar en la misma silla. Podían traerse *atributos* para cada uno de ellos. Una gorra, un pañuelo, unas gafas.

El tercero de mis personajes no salió. Yo había pensado en algo muy chirigotero, gracioso. Los dos anteriores me habían salido bastante bien. Pero este último resultaba intragable. Entendí perfectamente que Txiki me dijese, “invéntate otra cosa, te pongo el CD”. Y punto. Y había que hacerlo ya. La urgencia es otro paradigma de la actuación. La escasez del tiempo está muy atada al entretenimiento propuesto por la intriga y la urgencia. “Solo el arrebató del arte logra que las horas parezcan minutos” (Stanivlaski, 2003, p. 51). Pero sin estas presiones yo no habría llegado a estos jardines.

Pensé en ser un hombre gordo. Con sombrero. Con una cuadra. Sin hacer de esto una caricatura grotesca, sino en el más estricto código del realismo y la ilusión. Yo era un hombre gordo tragado por un hombre delgado. Convertí el personaje en un secreto. Me cambió hasta la forma de hablar. Esto era mucho más simple que pensar en un “ángel de la guarda” que actuase en mi nombre o aceptar las distancias que había entre mi persona y mi personaje. Sólo había que acotar el círculo de la atención a una modificación artificial del cuerpo. Y desde ahí, irradiar.

Las tradiciones de entrenamiento en occidente persisten y son conscientes de la historia que van generando. Las “escuelas” se extienden en el tiempo. La comunicación entre los trabajos internos y externos del/la intérprete, continúa su andadura aumentando el

grado de especificidad y el polimorfismo de las técnicas. Pero tanto la empatía como la identificación siguen ejerciendo en la mayoría de los casos una labor crucial en la acción dramática, debido a que la intensidad de la mirada construye un tipo de público implicado sólo en la acción teatral, no en todo el aparato conceptual ni relacional que el sistema dramático “oculta”. Artaud propondrá la carnalización *in extremis* de todo lo obsceno en una visión del encuentro entre público y escena como espacio del sacrificio.

La relación de Artaud con el informalismo abstracto, a través de la formulación del signo corporal y vocal como “jeroglífico” será de una importancia capital para la desarticulación de la dicotomía entre fondo y forma, que reina en el panorama teatral tras la llegada del trabajo con la abstracción. Inspirados por él, y en el caldo de cultivo que estos y otros muchos y muchas, nace entre otros muchos proyectos The Living Theatre, compañía de teatro estadounidense fundada por Judith Malina y Julian Beck en 1947. Desde el principio de su recorrido, la compañía busca en sus creaciones una integración total de escena y público, fundidos en una misma acción, articulando trabajos de creación colectiva desvinculados totalmente de la palabra y del *logos* como fundadores del acto escénico. Para que pueda originarse esta implicación física del público, los temas suelen ser políticos, pero ahora de forma radicalmente personal. El trabajo del intérprete se reformula. El encuentro entre público y espectáculo empieza a ser más importante que el encuentro entre público e historia, donde el espectáculo es una mediación. La cuarta pared tiembla ante los mazazos.

En cierta forma el hecho de que los intérpretes se hayan emancipado de la existencia de un personaje preestablecido tiene un efecto en el espacio teatro. La identificación no se realiza sobre un personaje ajeno. Las técnicas del intérprete se rearmen y abren nuevas posibilidades para este otro tipo de implicaciones, no ya basadas en el acuerdo sobre la ficción *que se realiza*, sino en el acuerdo sobre la *propiedad* del engaño y su arte. Una idea de propiedad colectivizada de la sensibilidad. Arte de la comunidad, arte hecho cultura de barrio, de aldea, o hechos por *curadores* y programadores con una estrecha conexión con “su” público.

Al desarrollarse el discurso de la performance y el arte de acción, provenientes del

futurismo y el cabaret, empieza a considerarse como real todo aquello que está presente matéricamente en escena, incluyendo de forma expresa al público. La escena ya no es una ficción que proviene de una síntesis de la realidad. La escena habla más de sí misma. El valor empieza a recaer en la capacidad del teatro de generar encuentro. Un encuentro que genera una experiencia conjunta y personal, física. La cuarta pared termina de deshacerse.

Las fronteras entre *performance* y *teatralidad* aparecen totalmente difuminadas. La técnica del intérprete deja de relacionarse con la (re)creación de un espacio/tiempo y una entidad no presente, lo que implica que las ideas de personaje y ficción entren en cuarentena. Al mismo tiempo se replantea la visión del público como consumidor y del artista como hacedor. Empatía e identificación dejan de funcionar como raptos de la mirada (Lyotard, 2006 / Cornago, 2006). Vida y arte son la misma cosa. En el prefacio de “El ombligo de los limbos”, habla Artaud (2002, p.13):

Allí donde otros exponen su obra yo sólo pretendo mostrar mi espíritu. Vivir no es otra cosa que arder en preguntas. No concibo la obra al margen de la vida.

No amo en sí misma a la creación. Tampoco entiendo el espíritu en sí mismo. Cada una de mis obras, cada uno de los proyectos de mí mismo, cada uno de los brotes gélidos de mi vida interior expulsa sobre mí su baba.

Estoy en una carta escrita para dar a entender el estrujamiento íntimo de mi ser, tanto como estoy en un ensayo exterior a mí mismo y que se me presenta como una indiferente incubación de mi espíritu.

Sufro que el Espíritu no halle lugar en la vida y que la vida no se encuentre en el Espíritu, sufro del Espíritu-órgano, del Espíritu-traducción o del Espíritu-atermorizante-de-las-cosas para hacerlas ingresar en el Espíritu.

Yo dejo este libro colgado de la vida, deseo que sea masticado por las cosas exteriores y en primer término por todos los estremecimientos acuciantes, todas las vacilaciones de mi yo por venir.

Todas estas páginas se arrastran en el espíritu como témpanos. Perdón por mi total libertad. Me niego a hacer diferencias entre cada minuto de mí mismo. No acepto el espíritu planeado.

Es preciso acabar con el Espíritu como con la literatura. Quiero decir que el Espíritu y la vida se encuentran en todos los grados.

Yo quisiera hacer un libro que altere a los hombres, que sea como una puerta abierta

que los lleve a un lugar al que nadie hubiera consentido en ir, una puerta simplemente ligada con la realidad.

Y esto no es el prefacio de un libro, como tampoco lo son los poemas que lo indican en la lista de todas las furias del malestar.

Esto no es más que un témpano atragantado.

La escena compartida, o esta forma de compartir en escena las vísceras de todos los órganos (los humanos y los del aire), atestigua, experimenta y pone en crisis una idea de mundo, haciendo palpable una paradoja fundamental: que el propio acto de percibir modifica el objeto percibido, por lo que artefacto y experiencia son tan inseparables como *creador* y *criatura*. La pasividad en el receptor nunca existió, sino un cruce de experiencias que *no construye la realidad*, sino que *es la realidad*. Como formula Lichtenberg (1991, p. 34) “Cada efecto modifica el objeto que constituye su causa. No hay disociación del sujeto y el objeto –ni identidad original–: sólo hay una reciprocidad inextricable.”

Esta disociación de binomios recae en la realidad contemporánea como una lluvia torrencial, destrozándolo todo. No hay distinción entre lo subjetivo y lo objetivo, como tampoco la hay entre vida desnuda y espacio político. La biopolítica y la bioética proponen la destrucción de la distancia entre *bios* y *zoe* (Agamben, 2005), entre estados salvajes y espacios civiles. Se destruyen las diferencias entre cultura, entendida como domesticación, y naturaleza, entendida como espacio no intervenido por lo humano. Y sin embargo todas estas entidades se refieren a la totalidad manteniendo su contradicción, no la anulan. Formulan paradojas.

Esta nueva organización del pensamiento es global, y acoge a disciplinas tan aparentemente lejanas a Artaud como la informática. Las ciencias cuánticas exploran la manera de organizar un sistema informático que funcione distinguiendo ceros o unos, pero que además añada una posibilidad más. Sin eliminar la oposición, la tercera posibilidad sería la de una interpretación de la realidad en la que pueda considerarse que *cero* y *uno* ocurren *a la vez*. En los experimentos de la informática cuántica se desarrollan modelos de contabilización de la multivariabilidad, asumiendo que las cosas

pueden *ser y no ser* al mismo tiempo, se amplían las posibilidades de datación asumiendo que existe la posibilidad de que *cero y uno* coexistan. La Ciencia, en cierto modo, también se vuelve ecológica al observar la mutabilidad de la experiencia y su conexión con los estados cuánticos de la materia. Con ello empieza a abrirse un entendimiento ecológico y anarquista de todo el espectro cultural y del saber humano, en un sentido profundo, sin disociarla de la naturaleza ni de la globalización de las relaciones.

## **2.7.- Arte de carreta**

Las prácticas escénicas cercanas al documental, la crónica y el testimonio han tenido en Sudamérica una fuerza imparable desde hace unas décadas. En ellas no sólo se comparte una información, sino también un *desposicionamiento*. En *Las llaves de la ciudad*, Teresa Margolles no está presente. Ella es la artista, pero la artista no está. Entro en una sala oscura que permanece abierta durante 7 horas al día (de 11 a 14 h. y de 16 a 20 h.). En el fondo de la sala puedo ver unos cuantos destellos como haciendo de fondo a una figura sentada frente a una mesa. Es un hombre que talla llaves. Los que *hacemos como de público* nos sentimos en una exposición rara, más expuestos nosotros que él, que parece ocupado con normalidad en sus cosas. Me reúno con los que ya estaban allí, alrededor de la mesa. El hombre cuenta historias sobre México, mientras talla llaves. Lleva puestas unas gafas de aumento, para poder ver bien el trabajo que está haciendo. Cuenta cómo los habitantes de Ciudad Juárez han ido abandonando el pueblo, dejándolo desierto. “Los carteles de la droga matan en la calle”. Es una guerra al descubierto, donde el pueblo sufre una enorme desventaja. El hombre que talla llaves dice que él sigue allí porque no quiere renunciar a su vida, al estado legítimo de pertenecer a un pueblo. Talla llaves, hace copias. Hay un papel en la mesa con cosas escritas. Voy hacia los destellos y veo que de en un hilo de pescar, de pared a pared, están colgadas todas las llaves que el hombre ha ido tallando. La sala está a oscuras. Es una antigua nave industrial de un matadero (<http://www.mataderomadrid.org/ficha/1047/teresa-margolles.html>). En cada llave hay labrada una palabra. Cuando volví a la mesa, el hombre estaba contando el momento en el que asesinaron al hijo de unos vecinos delante suya. Mientras contaba la historia, en

un momento comenzó a llorar y las gafas aumentaron el tamaño de las lágrimas de manera tremendamente poética e intensamente camuflada. Sus ojos eran los de un pájaro enorme.

En el mismo festival vi una pieza del grupo llamado “Lagartijas tiradas al sol”, otra del colectivo “Vaca 35, teatro en grupo”. Luego conocí el trabajo de Txalo Toloza *Extraños mares arden*. Todos teatros que delatan la expoliación, económica, cultural y vital, desde un lugar aplastante, partiendo de la potencia de una simple exposición de los hechos. Es una apelación sin juez, sin tribunal sin *chuorum*, pero colectiva. No cabe la discusión sobre los logros y despistes del arte. Vuelven los lemas antiguos, “la propiedad es un robo”. El teatro en sí mismo se siente culpable de entretener.

Las investigaciones transculturales de Peter Brook y el Odin Teatret (las más recientes del ISTA, International School of Theater Antropology, también liderada por Eugenio Barba) plantearon en la década de los 60 y 70 la posibilidad de establecer una relación indirecta entre la codificación del teatro y la decodificación del público. Las investigaciones de estos grupos tras la estela de lo abierto por Grotowski, empiezan a ver en las técnicas de la interpretación teatral de Europa y de fuera de ella una serie de similitudes transnacionales, que serán investigadas a fondo en “Anatomía del actor. Diccionario de Antropología Teatral” (Barba y Savarese, 1988).

Comparando las tradiciones teatrales principalmente asiáticas y africanas y sus directrices con otras “tradiciones” occidentales del S.XX como el mimo de Decroux, la Antropología Teatral ofrecerá un mapa muy interesante sobre aquello común en todas las técnicas, determinando una serie de cualidades “pre-expresivas” de los signos corporales y vocales del trabajo interpretativo. Ideas como la creación de partituras físico vocales usando leyes básicas como la oposición de fuerzas del cuerpo, ya estaban presentes en las formulaciones del actor *consciente* de la biomecánica de Meyerhold. Coherencia entre las partes, continuidad, la importancia del impulso, el cuerpo extra-cotidiano...

De todos los espectáculos del Odin Teatret solo he presenciado en vivo *Andersen's Dream*, en Sevilla, en 2004. La precisión de los cuerpos no me dejó ver nada más que su descomposición técnica. Algo muy diferente me había ocurrido en las dos demostraciones de trabajo que había presenciado. En *Huellas en la nieve*, de Roberta Carreri (Málaga, rondando el año 2000) y en la pequeña charla sobre las similitudes entre teatro y danza realizada por Iben Nagel (Ista, Sevilla, 2004), experimenté una conexión mágica con las formas que adoptaban los cuerpos y las voces de los intérpretes. La transfiguración, aunque explicada detalladamente, ocurría como un milagro: no podía saberse muy bien por dónde había salido el tigre; pero lo tenías frente a ti, y te estaba retando.

Roberta hablaba de cómo había construido diferentes personajes para los montajes del Odin Teatret. Para uno de ellos había partido de la sencilla idea de imitar voces de animales. Mientras explicaba cómo había hecho la transición entre la escucha detenida del sonido, su reproducción hasta llegar a la *mímesis*, y la posterior construcción de un cuerpo acorde con la resonancia vocal, en el escenario aparecían búhos, cabras, leonas y chimipancés. Derrochando facilidad. La excelencia técnica se desvanecía. Quizás porque aquello no era un espectáculo. La facilidad no pretendía ocultar ningún procedimiento, la destreza era simplemente asombrosa.

Los contextos en los que se comparten los saberes técnicos han ocupado gran parte de lo que Eugenio Barba llamó el Tercer Teatro y de las actividades que realizaba Peter Brook entre Europa, la India y África. Si el segundo se concentró más en la idea de *storytelling* transcultural (su montaje del “Mahabarata” llegó a convertirse en film en 1989), los primeros establecieron contactos directos con otras culturas como formato paralelo al intercambio comercial de la escena. Trueques, así lo denominaron desde el comienzo y así lo refleja Nando Tavianí en su artículo *Baratti* (recuperado de: <http://www.odinteatretarchives.com/historiadelodin/doc-nando-taviani-el-trueque-1975>):

Barattare teatro è una delle normali pratiche dell’Odin Teatret. Ma non è affatto un comportamento “normale”. Non ha la semplicità dei normali comportamenti teatrali: raccogliere le prenotazioni, vendere i biglietti, invitare le persone cui si desidera far



vedere il proprio spettacolo. Non è come quando qualcuno (un'istituzione culturale, una scuola, un'università, un carcere, un istituto di cura, una municipalità, una biblioteca, un museo, un convegno, un centro commerciale o una chiesa) compra normalmente uno spettacolo per regalarlo alla propria gente o ai propri clienti. Assomiglia grosso modo ai casi, più rari e meno pubblici, in cui due ensemble si incontrano, si mostrano reciprocamente i risultati del proprio lavoro, scambiano esperienze, racconti e tecniche. Ma la somiglianza è solo apparente.

El trueque de teatro es una de las prácticas normales del Odin. Pero no es un comportamiento "normal". Carece de la sencillez de la conducta normal del teatro: recoger las reservas o comprar entradas, invitar a la gente que quiere ver el espectáculo. No es como cuando alguien (una institución cultural, una escuela, una universidad, una prisión, una institución de salud, un municipio, una biblioteca, un museo, una conferencia, un centro comercial o una iglesia) compra normalmente un espectáculo para darle a su gente y sus clientes. Aparecen algunas semejanzas grosso modo, (pero se trata de) un público escaso y más raro, en el que dos conjuntos se encuentran, se muestran mutuamente los resultados de su trabajo, intercambian experiencias, historias y técnicas. Pero el parecido es sólo aparente.

Estas prácticas del Odin abren un planteamiento sobre los usos del arte en las culturas no occidentales que resulta tremendamente interesante para el teatro. Recuperado en parte por el Teatro Foro y el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, en el caso del Odin aparece como un acto totalmente ingenuo, o al menos así me gusta pensarlo viendo el uso que Taviani hace de la palabra "normalidad". El dispositivo de expectación, entradas, sala, programación, bolos internacionales y festivales, rentabilidad, taquilla y subvenciones, se sustituye por un simple diálogo entre agentes vinculados, un intercambio de nuevo íntimo. La eliminación del concepto de rentabilidad abre el camino para una acción desde lo pequeño, donde la experiencia con la técnica puede seguir siendo de excelencia, pero siempre reflejando una propiedad colectivizada. Algo parecido traerán las artes plásticas y la arquitectura por un camino bien diferente, desde el constructivismo y el situacionismo, hasta las prácticas contemporáneas del *site specific* y el *community art*.

Volviendo al episodio del teatro de trueque del Odin Teatret, en las observaciones de Barba y su equipo empieza a surgir la idea de que para que la escena "funcione", pensando en que las peculiaridades de cada manifestación puedan ser comprensibles

para un público general, se hace necesaria una especie de transposición. La voluntad no puede determinar un *exotismo*. El trabajo de campo realizado con diferentes culturas alrededor de todo el planeta, los hace saber que la totalidad efectiva de la comunicación se establece cuando el equipo “juega en casa”, lo que hace poco interesante la idea de un arte escénico universal, pero sí *transportable*. El intervencionismo o la importación de modelos carecen de la riqueza que contiene el simple intercambio del trueque planteado por el Odin. Lo vital cruza el terreno de la técnica.

En Europa tras la *performance*, lo vital dejará la técnica en rudimento, precisamente por la falta de *tradición colectivizada*. A la tradición técnica del arte escénico europeo no le falta añadida, le faltan las operaciones colectivas que pueda desapropiarlas de los expertos, para poder convertirse en experiencia de grupo. Una destilación grupal, una implicación personal en sus detalles. La cultura es una experiencia identitaria de lo colectivo. Las limitaciones de esta idea son reflejadas por Barba en un artículo editado originariamente en 1968 (Barba, 1983)

Pretender que el teatro debe volver a ser un arte popular sería una utopía al mismo tiempo que demostraría cierto desconocimiento de su historia. En el pasado, sólo encontramos dos épocas en que el teatro representaba un evento social que abarcaba toda la colectividad en su totalidad: el drama griego y los Misterios de la Pasión en la Edad Media. Pero, en aquellos tiempos, el teatro era menos un hecho estético que una manifestación de edificación moral y religiosa. Sólo una comunidad unida por unos lazos potentes y profundos y por una visión común de la vida puede reaccionar unánimemente ante un espectáculo que, actuando sobre el fondo de su fe y de su vida espiritual, puede convertirse en posibilidad de acción.

Hoy no hay un público homogéneo, sino públicos, reflejos de nuestra sociedad desmenuzada. Desde el momento en que el fondo común ha desaparecido -a saber, la fe religiosa y un código moral verdaderamente sentido- ninguna forma de teatro puede pretender ser popular, es decir, capaz de vincular totalmente la comunidad.

Además de ser necesario repensar la distancia que Barba coloca entre estética, moral y fe, es interesante observar cómo la escena contemporánea europea, consciente de esta falta de bagaje colectivo, plantea maneras *express* de crear colectividades con las audiencias y los públicos que llenan los teatros, dejando la técnica, los códigos y los

temas en un estadio elemental y reexperimentándolos de forma conjunta. Algo muy parecido a lo que hacía y hace el Odin Teatret en sus demostraciones de trabajo, con las diferencias que puedan causar los sentidos de excelencia y reciprocidad. Tras la *performance* y contando con los cruces que se realizan entre ésta y el teatro a partir de los 90, la escena contemporánea se acerca más y más al terreno de la *persona*.

Aparecen formas ligadas a lo autobiográfico y lo documental, el teatro se vuelve experiencia misma de la creación poniendo en práctica el hecho de vivir conjuntamente la eventualidad y *el encuentro con la transfiguración*. En las escenas más cercanas al trabajo con “lo real” se ponen en relevancia las perversas relaciones entre ficción y realidad en el campo de lo social, sobre todo a través de las alteraciones producidas por la cultura de lo masivo (*mass media, mass politics, mass culture*) y el efecto directo que tienen sobre el arte. Se colectivizan los códigos y las luchas contra las limitaciones de esos códigos. En un sentido teórico global, transportable a disciplinas y especies de pensamiento, “el espacio deja de ser metafórico y simbólico, pasando a ser metonímico” (Lehmann, 2013, p. 279), algo totalmente relacionado con el informalismo y que se desarrollará exponencialmente en el materialismo post-humanista contemporáneo (Barad, 2003).

En numerosas ocasiones el espacio se independiza de la realidad del edificio teatral y se sitúa en otros espacios con otras posibilidades de expansión. La ficción solo puede ser entendida como una extensión de este nuevo lugar creado. Llegamos a las escenas del *teatro expandido* y a la aceptación de la ficción grupal como cultura *freak*. Lo que se propone como esencial o fundacional para el acto teatral, es el hecho de compartir una vivencia. Y esto puede suceder de forma radicalmente literal.

Era de noche. Estábamos en la puerta de la sala de ensayo-casa que nos habían prestado para alojarnos. Era una residencia informal, muy de andar por casa. Esta sería una idea crucial en muchos sentidos. Crear un hogar, fabricar residencia, permanecer, proponer una actividad que insista quedamente. Neus Peña-Roja presentaba su solo al día siguiente.

Ella me estaba preguntando detalles de cómo hacer sentirse al público partícipe de su historia. “No vayas con soluciones, ve con los problemas. Cada afirmación debe contener una pregunta esencial: ¿qué hacemos con esto amigas?”. En el encuentro, Neus contaba cómo los médicos habían definido su enfermedad, la endometriosis. Explicaba que la palabra “enfermo” proviene de *in-firmus*, aquél y aquella que no puede mantenerse firme. Ella misma era una de ellas, una persona que no se mantiene firme. <https://vimeo.com/216717421>.

Las escenas personalistas, tan cercanas a la vivencia, plantean un estadio del teatro no solo elemental, cercanos a la conferencia, sino vulnerable. En *Extraordinario* de Colectivo Babazorro (TNT, Barcelona, hace al menos cinco años) el intérprete de *Extraordinario* contaba cómo las reliquias de San Pancracio habían viajado por toda Europa en la Edad Media, de forma que en algún punto de la historia eran tres las iglesias que reclamaban tener un fémur del santo. Mientras contaba esta última parte de la historia, frente a una figura de San Pancracio colocada delante de un mapa donde se había descrito el recorrido de los huesos convertidos en reliquia, el intérprete activó una palanquita que había en la espalda de la figurita, y a San Pancracio le salió una tercera pierna entre los faldones. Parecía ser una *pierna marilyn*, de muñeca con tacón rojo. La conexión con el mundo objetual redimensionaba esta idea de lo elemental, llevando la magia de la transfiguración a la que sucede con el juguete. La reducción de la escala y la desapropiación de la figura, posibilitan un juego imaginativo común y próximo. El juguete en teatro produce familiaridad. Todas y todos parecemos haber pasado por la experiencia de que el invento del juego sea el juego mismo. Los códigos y las técnicas *inventadas* son de dominio público. Esta idea será fundamental para el desarrollo de la técnica y la creación de colectivos/audiencias en la escena contemporánea.

## **2.8.- Todos los cuerpos que hay en mi cuerpo**

La experiencia no viene de nadie. La experiencia está aquí y se divide innumerablemente, en innumerables trozos. He sido muchas cosas hasta llegar a esto que soy, que inevitable es muchas cosas sin ser ninguna. Detrás de la montaña veo con lo que me he ido quedando. No me reconozco en ninguno de los cristales que hay en el

suelo. Rompo toda ilusión de devolverle a alguien sus verdades. Nadie me las devuelva a mí. Caminar hacia delante ha sido dividirse. Dividirse en infinitas partes para ser cero. Ya no temo ser nadie. No hay en mí ningún atisbo de ser. No soy, porque soy demasiados.

Todas las experiencias que me han traído hasta aquí son igual de válidas que las que tengo ahora; pero por eso veo que son ni verdad ni mentira. Es imposible acumular tantas verdades como para no intuir que alguna de ellas sea falsa. Y entonces se deshace del todo la articulación, cae por su propio peso, por aburrimiento. Todos esos cuerpos son mi cuerpo al mismo tiempo que ninguno lo es, porque ya estoy muerto. No me identifico con mi pasado, pero en un grado de experiencia del tiempo tal, que tampoco me identifico con mi presente. Ni con mi futuro.

Grotowski a través de Pere Sais dicen (o quién sabe qué espíritu o genética hable, pero alguien ya lo dice y muchas veces) que percibir con claridad es no agarrar lo percibido. Tampoco las identidades. Uno no es lo que percibe de sí, sino lo que agarra entre lo que percibe. Y con eso uno construye una identidad, una reducción que lo haga ser pensable. Si no hay identidades, tampoco puede haber identificaciones. Dice Lehmann (2013, p. 346):

El cuerpo vivo se compone de una compleja red de pulsiones, intensidades, puntos y corrientes de energía, en la que coexisten desarrollos sensomotores y recuerdos corporales almacenados o codificados como *shocks*. [...] Sin embargo, la idea cultural de aquello que sería *el* cuerpo se encuentra ligada a transformaciones *dramáticas* y el teatro articula y refleja tales ideas; representa el cuerpo y, al mismo tiempo, lo utiliza como material esencial de signos. [...] (el cuerpo) fue entrenado, disciplinado y modelado al servicio del significante, y se convirtió, como ha señalado Rudolf zur Lippe, en “autocontrol de la naturaleza del ser humano”. Así pues, no se le consideró un elemento autónomo ni tampoco un tema del teatro dramático.

La identidad es un sistema en movimiento. Podemos seguir hablando de “identidad” sin tener que cambiar de palabra; dejemos un rato tranquilo al lenguaje. La identidad de

género puede ser fluida. La identidad en sí es fluida. La constatación de certezas, de los saberes y de las ficciones, construye un marco sobre esta movilidad de la identidad. Para acercarnos a otro lugar habría que dejar de pensar lo verdadero como inmutable. Y esto es pequeño, pero es tremendo.

Se habla de “cuerpo” en la *performance* y en el teatro contemporáneo cercana a ella, porque la identidad es demasiado volátil y la palabra “cuerpo” como la palabra “relato” hacen pensar en la materia de lo divisible, es decir, contribuyen a observar la eventualidad relacional de las cosas. Que un cuerpo sea muchos cuerpos no significa que carezca de realidad matérica. Este es el problema de fondo al que se acercan los saberes informales o *informalistas*: que ser muchas cosas no signifique no ser, que la estabilidad no sea una garantía del existir, que *ser* y *no ser* suceda a la vez. La estabilidad aparece como síntoma de ficción, de reducción del campo de lo real/relatado, como herramienta para entender por capítulos la realidad. La escena contemporánea más consciente de estos pensamientos ofrece un diálogo sobre la complejidad del cuerpo, con todo el movimiento y la bruma.

Para ello, desde el informalismo, el cuerpo entra en el terreno de lo meramente operativo, de lo pragmático de su presencia, como veíamos con los ejemplos del teatro Merz y llegando más allá en la rotundidad en la que se presenta la carne. La escena contemporánea se llena de intérpretes no profesionales y corporalidades y acciones anteriormente anormativas: es innegable la realidad de un cuerpo sin brazos, la de un cuerpo que se automutila, la de un cuerpo enfermo y la de un cuerpo abocado al error. La escena contemporánea formula presencias que no necesitan de una actuación. La *mentira*, como la máscara, no funciona por omisión, sino que establece una imbricada relación con lo paradójico.

Entender la complejidad de la identidad, humana, social y ecológica, provocó que la *performance* trabajase sobre la rotundidad del cuerpo, estableciendo esa graciosa contradicción entre la materia y la multidimensionalidad de sus interpretaciones. Graciosa en el sentido de “llena de gracia”. El personaje o la presencia escénica es al menos ese estado que me acompaña hoy. Es ficticio en cuanto que reduce todos sus ámbitos para ser sólo en uno de ellos: el ámbito del mostrarse.

En nuestra sociedad este estado de ficción es corriente, se convierte en cotidiano con la tecnología de los *smartphones* y la valoración de compartir tanto experiencias como valoraciones de estas experiencias hechas por seguidores. La ficción ya no pertenece al terreno de la extra-cotidiano. Por otro lado, la bipolítica y la bioética, acompañadas por los pensamientos y experiencias del post-feminismo, reclaman la legitimidad de los cuerpos considerados antes como a-normativos, instaurándolos como objetos de deseo y reclamando su poder político. “Todo es personal”, “el cuerpo es política”, Antonio Centeno, Marina Garcés y Karen Barad, son algunos de los lemas y nombres relacionados con el concepto de cuerpo, performatividad y experiencialidad de lo vital, como formato de lo verdadero a los que acudo para fortalecer un discurso primordial. Al respecto dice Garcés (2013, p. 23 - 25)

Yo no sé decir dónde empieza mi voz y acaba la de otros. No quiero saberlo. Es mi forma de agradecer la presencia, en mí, de lo que no es mío. [...] No dejamos nunca de vivir en manos de los demás. La interdependencia es forzosa [...] Más allá de la dualidad unión/separación, los cuerpos *se continúan*. No sólo porque se reproducen, sino porque son finitos. Donde no llega mi mano, llega la del otro [...] otra concepción del nosotros, basada en la alianza y la solidaridad de los cuerpos singulares, sus lenguajes y sus mentes.

En el teatro se desplazan la hegemonía de las figuras del héroe y la musa, se abandona esa especie de requerimiento relacional de implicación identitaria que formula la erótica de la bondad, ofreciendo la vulnerabilidad del cuerpo, la posibilidad siempre de sus supuestas fealdades, desviaciones, edades y errores, como un campo esencial para reinventar sus imágenes sociales, transformando la idea misma de ficción.

Todo cuerpo es diverso, lo que implica que la identificación tenga que ocurrir en la pluralidad y que la atención requiera de una multiplicidad de planos. El carácter bajo esta visión, es un fragmento dotado de emocionalidad, un fragmento de seres en tiempos. La atracción o la afectividad de la obra no reside en su capacidad de ser empática, sino en su capacidad de movilizar discursos comunitarios que coloquen al afecto en el centro del vivir juntos. Cuando el cuerpo es muchos, el arte es política.

El cuerpo en la escena de la *performance* es ante todo el presente de una movilidad multiafectiva. El cuerpo no encarna otra cosa que sus multiplicidades y el sentido ya no está en aquello a lo que se refiere o significa el cuerpo, sino en aquello en lo que reside, permanece y acciona. En la *performance* se asiste la carnalidad de un cuerpo no ya con interés sino con agencia. Siguiendo de nuevo a Lehmann (2013, p. 350):

Todo, también el sentido más profundo, se desmorona en este juego de desplazamientos que suspende la atribución de sentido, reemplazada por el ininterpretable tumulto de la *physis*. De nuevo se muestra aquí claramente que en el proceder del teatro se encuentra implícitamente una *ausencia de arte ya específica en él como forma artística*, [...] incluso cuando pone en juego [...] su propia materialidad.

Jesús Alcaide, curador de exposiciones de arte plástico y especialista en la obra de Pepe Espaliú, acogió una pregunta que yo había lanzado sobre la mesa. Era domingo. Habíamos reunido a todas las personas que habían hecho de “público” en el formato doméstico de *Oro*, la estructura performativa que desarrollé junto a Nazario Díaz y que habíamos puesto en juego con la idea del *tête a tête*: una sola persona como público cada vez. El acto duraba unas dos horas, dependiendo del espectador presente. Era un formato doméstico. Nazario acogía todas las tardes a alguien en casa, en el salón, y planteaba de una forma próxima una estructura biofísica que había sido ensayada y que tenía un desarrollo pactado. La misma pieza podía ocurrir en un teatro con todas las convenciones de la sala. Lo que se ponía en juego era el hecho de estar a solas, el *tête a tête* y la relación doméstica con el espacio y los deseos.

Yo tenía un lío enorme en la cabeza. La relación entre teatro y dinero era en ese momento particularmente extraña. Estábamos en la mesa que habíamos preparado para todas las personas que pasaron por el *tête a tête*. Ya habíamos empezado a comer y a beber. Había formulado mi pregunta de la peor manera posible: “¿creéis que el teatro tiene que pagarse?” Tal era mi desorientación.

En la mesa había muchos compañeros de profesión, familiares y familiares de artistas y gente sensible y socialista. Ante el incuestionable posicionamiento del “de algo habrá



que comer” intenté explicarme sin conseguirlo. Salvo en un aspecto. Jesús Alcaide intervino en ese momento y dijo algo así: “no se está refiriendo a eso. La escultura y la pintura nacieron en occidente como un acto totalmente comercial. Y esto nos trae muchos problemas. El teatro no nació como objeto mercantil”.

La *eventualidad*, esta temporalidad de los significados continuamente destruidos por la puesta en juego de lo físico, hace del teatro algo *impropio* al mismo tiempo que *personal*, tales son las circunstancias con las que Lehmann levanta su teoría del teatro como manifestación “esencialmente antiartística”. Sobre él no puede generarse propiedad, pero sí pertenencia. A través de la vivencia, la *performance* coloca la idea por encima de la obra. Esto supone la reordenación del trinomio significado, significante, idea. Es la experiencia con el significado lo que genera una idea, capaz de ser compartida por la agencialidad del significante, que no es otra cosa que la obra en sí, si se decide que esta pueda existir como objeto. La *performatividad* del acto de recepción, coloca al espectador en un desplazamiento de las estructuras jerárquicas de la comunicación. La experiencia con el significante generará una idea; de su traducción un sentido. No son sino el resto de experiencias las que hacen posible las traducciones. El vagaje, el viaje, las cosas propias, las impropias y las personales.

En una de las pocas posibilidades que le queda al individuo para poder elaborar un acto de resistencia, el “yo” decide permanecer híbrido, móvil y mutable, desposeerse, no definirse. El autogobierno que se busca en la *polis* también se busca entre los cuerpos que forman un cuerpo. Es una desorientación consciente. La colectivización del “yo” pasa necesariamente por el reconocimiento de su carácter transitorio. El “yo” es nada en el sentido de que es tan múltiple que no puede ser entendido como una entidad fija. Para que pueda darse esta situación, el “yo” deberá seguir en su andadura y dividirse en infinitas partes.

## **2.9.- La esperada y muy comentada llegada de lo real**

Tras el paso por la modernidad, el hecho artístico sufrió un nuevo proceso de *descaro*, principalmente a través del trabajo con los conceptos; el concepto de espectáculo, el

concepto de interpretación, de realidad, de ficción... Un poco más tarde, en aquello que se llamó la post-modernidad y que añadía vitalismo y capacidad de juego al análisis *moderno*, el arte escénico pasó a ser una suerte de juego despreocupado de sus propias significaciones, acogiendo las ideas sobre performatividad, teatralidad, experiencia y azarosidad (Sánchez, 2010, p. 26)

Desde que se advirtió el inicio del giro performativo, comenzó a extenderse también a la idea de que lo teatral ya no servía para responder a la liquidez de la experiencia. La ruptura de la teatralidad iba asociada a la alergia a la representación y a la aceptación de la lógica, entendidas ambas como imposiciones sociales / autoritarias. En contra, se optó por la autorepresentación y el azar. [...] el gran teatro del mundo, que en el barroco europeo convertía a todos los seres en actores del drama escrito y contemplado por la divinidad, reaparece transformado en una multiplicación de representaciones individuales y colectivas para una infinitud de observadores interconectados.

La modernidad fuerza al teatro como a la mayoría de las artes a experimentar sus *límites reales*. El trabajo con “lo real” en el arte ha sido y es el reflejo de un pensamiento estético y de una visión política, lo que implica cierto pudor por lo ficticio en las estructuras dramático-narrativas. Esta situación desemboca en un giro en el trabajo técnico del intérprete. El trabajo con la palabra se convierte principalmente en un trabajo de la *no implicación*. A partir de ello y después de las experiencias del dadaísmo, la acción en escena se acerca provocativamente a la esfera de lo cotidiano: una gran tensión dramática se produce cuando *nada sucede*. Los relatos se verán abocados hacia la multiplicidad, la interconexión y el vacío (Sánchez, 2010). No hay voluntad mítica ni mimética, sino una “intencionalidad identitaria” (Sánchez, 2010, p. 33-35).

La supresión de la fundamentación trascendente de la realidad en la época moderna acentuó el protagonismo de los relatos como constructores no sólo de identidad, sino también de realidad [...] la crítica posmoderna al relato lo es sobre todo al relato científico y al relato político, sólo secundariamente al relato literario. [...] Podemos contemplar la historia de la literatura occidental moderna como una permanente construcción y destrucción del relato. De hecho, los grandes monumentos de la modernidad literaria son relatos autodestructivos [...] En todos ellos, la potencialidad de la fábula aparece contrarrestada por una resistencia metaliteraria,

de carácter ideológico, que disuelve sus elementos constitutivos para reducirlos a palabras, a ritmos, a imágenes o a conceptos. Obviamente, la modernidad produjo grandes fábulas, pero se trata de fábulas *sin proyecto*. [...] Cuando las fábulas se proponen con pretensión de proyecto, resultan casi intolerables: es lo que ocurre con el teatro de Bertolt Brecht; probablemente el creador escénico más importante de la primera mitad del veinte, pero también el autor del más insoportable didactismo.

Las técnicas del/la intérprete se orientan no ya hacia las lógicas de lo memorable, lógicas propias de lo mítico, sino hacia lógicas troceadas y unidas en lo inconmensurable (Lehmann, 2013). Este rebasamiento de las lógicas de la unidad se realiza a partir de una mirada hacia el hecho artístico mismo. A partir de las formulaciones de Brecht sobre las técnicas del distanciamiento, la desintensificación de la mirada del público, el drama sin intriga y la no implicación o afectación de la actuación en la acción, se empezarán a construir los primeros pasos hacia una metodología “nueva”.

El interés de Brecht está en transgredir las fronteras ficticias del teatro, entendidas como un engaño sistemático (Cornago, 2006), para construir una política “con la polis”. Para ello es necesario que se ejecute una ruptura de la ilusión, del engaño. El público se entiende en el teatro de Brecht como *partener* de la escena, incluso desde la escritura de sus dramas épicos. En *El círculo de tiza caucasino* (estrenada en 1948) los actores apelan al público como jurado en un juicio que, efectivamente, estaba teniendo lugar en la escena (Brecht, 2006). Estas lógicas del desenmascaramiento de la ilusión teatral a través del distanciamiento del intérprete con el personaje y la progresiva aproximación del público a la obra, se desarrollan desde el teatro épico hacia la modernidad. La estética se relaciona de una forma totalmente radical con la técnica, ya que el juego con las distancias entre las identificaciones se convierte en código. Como indica Lehmann (2013, p.191)

A partir de las teorías del dramaturgo alemán se puede obtener la siguiente escala:

- a) Primer nivel: el mostrar no llama la atención, no muestra el mostrar (por ejemplo, el naturalismo).
- b) Segundo nivel: el mostrar llama la atención, reclama atención *junto a* lo mostrado (por ejemplo, el estilo de representación altamente artificial).

En estos dos casos el acto de la comunicación teatral como tal no tiene por qué ser expresamente tematizado; pero esto se modifica en el tercer nivel.

c) Tercer nivel: el mostrar aparece de modo *equitativo* junto a lo mostrado, muestra el mostrar e incide en lo mostrado (por ejemplo, el teatro épico de Brecht).

d) Cuarto nivel: el mostrar aparece *de modo no figurativo*; solo se muestra a sí mismo como acto y *gesto* sin un objeto reconocible (por ejemplo, Jan Fabre). Aquí el acto de la comunicación teatral es autorreferencial. El mostrar se torna presentar, manifestar, exhibirse como un gesto autosuficiente.

[...] El problema teórico de un perspectivismo radical del pensamiento y la percepción se convierte en certeza sensorial en el sentido de una experiencia inmediata de la pérdida de certeza. La percepción que se posibilita de este modo tiene que ver, a partir de ahora, con una duplicación o una escisión particular: *presentación* y *re-presentación* se bifurcan.

La mirada del público es otra intérprete. El engaño se convierte en simulacro, para mostrarse y provocar la ruptura de la ilusión que permita una mirada crítica. Tras estas experiencias las herramientas del intérprete se evidencian como sustancia. El intérprete *construye* y *delata su construcción* indistintamente, a través de una “elaboración del material psico-físico inmediato y de una rusticidad de medios en el despliegue de las imágenes” (Sánchez, 2007, p.137). Las técnicas del/la intérprete de lo real proponen ante todo una desregulación del estado de recepción. Opciones hay tantas casi como creaciones. En la danza es de especial atención el desarrollo de las técnicas de composición en tiempo real (CTR). Por otro lado, el desarrollo de estas técnicas para un *teatro sin velo* convivirá con el redescubrimiento de algunos aparatos propiamente ilusionistas y su reinterpretación. En estos casos las lógicas de la ficción se expanden más allá de la escena. La “cuarta pared” pasa a estar después de la última fila del público.

La brecha abierta por Brecht seguirá su curso en el teatro, sobre todo con sede alemana, irradiando una manera de hacer y de ser escena basada en el efecto de distanciamiento, que colocará al intérprete en la vía de la doble visión y los saltos tanto entre lógicas como entre tiempos. El/la intérprete del distanciamiento mantiene *un ojo dentro de la acción* y *otro ojo fuera de ella*; es espejo y cristal a la vez, se deja ver en su artificiosidad y se transforma sin necesidad de justificación alguna. El salto primordial que elabora el/la intérprete del *distanciamiento* está entre el tiempo del espectador y el tiempo de la fábula. Este segundo tiempo se irá fragmentando a su vez hasta aniquilarse en la modernidad. La acción acoge siempre su comentario; es presente no ya del tiempo

de la fábula, que es sinónimo de vida del naturalismo, sino del tiempo de la expectación, que será central e insistirá en suspender las lógicas de la fábula.

Teatro anti ilusionista, desvelado, liberado de la catarsis y de la empatía, arte del artista que hace arte mientras te dice que hace arte, teatro discontinuo e *inconmensurable*, teatro que no aporta una lógica ficticia ni reduce la complejidad del mundo. La intención de suspender toda *mimesis* es explícita y puede contener una incorporación efectiva del personaje. El personaje es un papel reconstruido a medias entre intérprete y público. La epifanía si existe es colectiva y permanece en un estadio abstracto. Teatralidad compartida, entonces. Integración de compartimentos dicotómicos o eliminación de sus fronteras “ficticias”. ¿Qué significa en términos técnicos esta *desempatía* del drama? ¿Quién mira cuando todos somos performers? ¿La ciudad? ¿El gobierno? ¿Dios?

El impacto de la *performance art*, directamente relaciona con las “escenas de lo real” y el teatro posdramático, supone una superposición del acto de crear por encima del acto de repetir, en primera instancia, y en última, una valoración de la idea por encima del acontecimiento. Lo importante es que la pieza ha sido ideada, no que esté sucediendo ni mucho menos que este “sucederse” pueda ser repetido como si se tratase de la primera vez en cada ocasión. La escisión de la técnica es clara, ya que el problema de la repetición había ocupado una gran parte de la investigación sobre la labor interpretativa.

Pero también es de suma importancia considerar, y es flagrante en la escena posdramática, la escisión que hay entre hablante y palabra, sobre todo cuando ésta se delatada como aprendida, y la reconexión que existe entre presente y habla aparece en *la personalidad del hablante*. Una escena descaradamente ficticia *que todos miramos*, también los performers, donde la técnica juega un papel fundamental al quedarse en un estado de continuo vaivén entre creador/a y criatura, colocado como juego fundamentalmente teatral. La búsqueda del fallo como *estado de gracia* de la realidad, proponen un desacoplamiento total de los sistemas de poder de la ficción, pero también suponen un acto de protección ante “la permanente amenaza de un entumecimiento causado por una estéril perfección profesional” (Lehmann, 2013, p.254).

En la edición de 2016 del festival TNT (Teatro Nuevas Tendencias) me encontré con el trabajo de Philippe Quesne *L'effect de Serge*. Me acordé de un texto de Strindberg que había leído en el que decía que la situación ideal para un teatro naturalista era la reproducción de una habitación en la que los muebles estuviesen colocados como en una casa a la que luego se le han quitado una de las paredes para que el público pudiese sentarse a ver a través de ella. En el escenario de Quesne había una habitación, perfecta, con sus puertas y su ventana al exterior. Quesne no interpretaba a Serge. Quesne era Serge o Serge era Quesne. Su hablar era específicamente anti-artístico. Su presencia no hacía referencia a su transfiguración. Si Quesne tenía que interpretar para ser Serge, la técnica no residía como sudor. Si había engaño, el engaño era perfecto.

A través de la ventana se veía cómo llegaban los visitantes que Quesne-Serge recibía de ordinario. Andando, en bici ¡o en coche! La actuación era intencionadamente cotidiana, nada de lo que sucedía parecía sufrir un proceso de intensificación. Quesne-Serge se comía una pizza, jugaba con un coche teledirigido y preparaba micro espectáculos para sus vecinos. Los micro espectáculos eran bastante simplistas, pero los espectadores se mostraban entusiasmados. Ahí residía parte de la gracia del espectáculo. Las personas que hacían de vecinos de Quesne-Serge, eran voluntarios no profesionales con los que el artista había trabajado unos días previos a los de la presentación del espectáculo. El primero nunca había estado en un escenario y a veces se le escapaba la risa, la risa frente al rudimentario aparato de Serge y ante el rudimentario aparato de Quesne. La segunda visita fue un matrimonio, ¡los que llegaron en coche! Ellos parecían haber entendido muy bien lo que tenían que hacer e incluso “se pasaban un poco en su naturalidad”, excediéndose en la amabilidad. Pero de nuevo era un exceso que se reflejaba sobre Serge y sobre Quesne, a la vez. La tercera tenía que interpretar que estaba enamorada de Serge, así que se le notaba que quería actuar de más y aquél no era el terreno para hacerlo.

En la última parte del espectáculo, Serge, Quesne iba desapareciendo poquito a poco casi sin notarse, había preparado un gran número final al que había invitado a todos sus amigos, que volvieron a aparecer en escena. El artefacto que había construido llevaba incorporado un mecanismo que lo haría estallar; pero el estallido era de nuevo una birria. Los visitantes se mostraban igualmente entusiasmados. Había una invitada a la

casa que no había aparecido anteriormente y que asistió junto a los otros al miniespectáculo de Serge. Estaba igual de entusiasmada que el resto, un fingimiento tan verdadero que terminaba por no resultar fingido.

Llegó alguien más, quejándose de no haber podido llegar a tiempo para ver el micro espectáculo de Serge. Entonces la mujer que no habíamos visto hasta entonces, reprodujo los detalles del micro espectáculo, las explosiones fallidas y la manera en la que Serge las había solucionado. Se produjo una repentina colisión entre lo grande y lo pequeño, por duplicado. Algo totalmente corriente (el micro espectáculo) era visto por la mujer como algo grandioso; en su representación los detalles estallaban ante nuestra mirada, debido a la exactitud del detalle colocado como en un telón de fondo, lo que hizo que el público viese y apreciase lo grandioso de su interpretación. Esta mujer era de la compañía de Quesne.

Haciendo referencia al trabajo de Kirby (1987) Lehmann habla de las distancias que existen entre técnicas y estéticas interpretativas en cuanto a la implicación en la vivencia de la acción escénica. Usando la terminología del Kirby, Lehmann (2013, pp. 238, 239) abre un abanico de posibilidades entre el *acting* y el *not-acting*.

El extremo del *not-acting* remite a una presencia en la cual el actor no hace nada, con el fin de reforzar la información que surge a través de su *presencia* (por ejemplo, los auxiliares de escena en el teatro japonés). Al no estar incluido en un contexto de actuación, el *performer* se sitúa aquí en un estado de *non-matrixed acting*. Para el siguiente nivel -*symbolized matrix*- Kirby hace referencia a un actor que cojea como Edipo. Este, sin embargo, no interpreta la cojera, sino que un bastón colocado en sus pantalones le obliga forzosamente a ello. [...] Cuando el contexto de signos se añade *desde fuera* y se intensifica sin que el actor mismo los produzca, entonces se puede hablar de *received acting* (por ejemplo, en una escena de bar hay algunos hombres en una esquina jugando a las cartas; no hacen nada más que eso, sin embargo, se perciben como actores y parecen interpretar su juego de cartas). Cuando se alcanza una clara implicación emocional y se añade una voluntad de comunicación, nos encontramos con el *simple acting* (por ejemplo, *performers* del Living Theatre avanzan entre el público y declaran comprometidos: “No estoy autorizado a viajar sin pasaporte”, “No estoy autorizado a desvestirme”, etc.). Las declaraciones son verdaderas, no ficticias, pero se emplea una actuación simple para ejecutarlas. Únicamente cuando se añade un componente de ficción se puede hablar

de *complex acting*, de actuación en el sentido pleno de la palabra. Este nivel es aplicable al actor, mientras que el *performer*, a diferencia de aquel, se mueve fundamentalmente entre el *simple acting* y el *non-acting*. Asimismo, para el *performance art*, así como para el teatro posdramático, la presentación *en vivo* (*liveness*) se sitúa en primer plano: la presencia provocadora de los seres humanos, en lugar de la encarnación de un personaje.

Siguiendo con las formulaciones de Lehmann, una escena que propone una mixtura total entre *performance* y *teatro*, desarrollaría unas técnicas interpretativas que fuesen capaces de acoger todas las posibilidades y ponerlas en juego. En este sentido un/a intérprete de la *epifanía consciente* es aquel/la capaz de acoger en su acción desde el *non-matrixed acting* hasta el *complex acting*. Ser el ser y la transfiguración del ser, un híbrido entre creador y criatura.

Uno de los principales lugares de hibridación de la técnica puede formularse según las identificaciones realizadas por Baudrillard sobre la seducción (1981). A diferencia de lo que ocurre en la pornografía, la acción seductora mantiene una promesa futura sobre una acción que aún no se ha realizado. El/la intérprete *seductor/a* se implica con la acción futura pero muestra solo su promesa, no la emocionalidad de la acción sino su prototipo. En la composición en tiempo real (CTR) antes mencionada, tienen valor términos como *updating*, *multitasking*, *action throw thinking*, *thinking throw action*. De cierta manera se sustituye la intensificación del tiempo provocada en la escena *lógica* a través de la intriga por una forma en la que la planificación del artista se convierte en el principal ingrediente de suspense. En la realización de la acción será de crucial importancia cuánto del plan se deja ver, cuánto no y cómo se ponen en juego ambas cosas para la construcción de un sistema dramático. Fuera de este compendio quedarán las opciones sin mixtura, en las que acercándose más al trabajo con la presencia sugerido por el teatro Merz y la escena más conceptual, el/la intérprete suspende el ejercicio de *transfiguración* para permanecer en algún territorio en el que no ocurra la epifanía como manifestación de lo otro en nuestro cuerpo, sino como idea generada por la composición. La insistencia de las estéticas de lo real por suspender la ilusión en el teatro tiene sus consecuencias. Por un lado, se coarta la participación de *eso otro* dentro de lo artístico, pretendiéndose una *total humanización* del acto. La escena sufre un proceso de *domesticación*. La transfiguración, de existir, es una



transfiguración de lo humano con sus códigos. Por el otro lado, se horadan los sistemas de poder generados por la ficción.

El trabajo de Ivo Dimchev parte de una crítica al sistema escénico y al sistema de representación operando de forma totalmente opuesta a ésta última. Dimchev pone en juego una multitud de procesos de transfiguración, una *sobredosis epifánica* en la que se multiplican, al mismo tiempo que se aniquilan, los marcos representacionales. El personaje ocurre. En *Lili Handel* ([https://www.youtube.com/watch?v=6ad8YN0\\_zM8](https://www.youtube.com/watch?v=6ad8YN0_zM8)), el personaje es capaz de hablar con el público mientras se saca sangre e intenta venderla. “¡Es sangre limpia!”, dice Lili. El personaje es un artista en estado de exhibición. El personaje ocurre porque *demuestra* su existencia. La carne está dispuesta a sacrificarse constantemente, una carne que no está vaciada de órganos, sino saturada de ellos. Una carne extremadamente vital, rotundamente ficticia, tremendamente real. El sudor y la sangre, el diálogo directo y veraz, la implicación en la acción en cada milímetro, los grados de espesor del cuerpo... La autobiografía aparece ficcionalizada, se encarna siempre un personaje y tanto el esfuerzo como el proceso de transfiguración producen la maravilla. Toda ficción es real en su realización y en las secreciones que emana. Una epifanía totalmente consciente pero esencialmente teatral.

Las investigaciones filosóficas y estéticas que se despiertan alrededor de este desmontaje del sistema lógico/ficcional no incumben simplemente a lo escénico; en muchas ocasiones partiendo de una investigación sobre las artes escénicas se llegan a formulaciones que implican otros terrenos del saber y la cultura. En España ha sido y es de gran importancia el trabajo realizado por el grupo de investigación generado alrededor de ARTEA, CENDEAC y el Centro Párraga, con investigadores como Jose Antonio Sánchez y Óscar Cornago. Sus observaciones acerca de la idea de lo real en la escena se emparentan con los estudios que realizan sobre la evolución del concepto de teatralidad, tanto en la escena como en otros ámbitos de la cultura y la sociedad contemporáneas. Dice Cornago (2006, pp. 197).

En una sociedad en la que los niveles de teatralidad han alcanzado una extraordinaria complejidad dicho concepto (el de teatralidad) ha quedado reducido con frecuencia a un calificativo despectivo que alude a algo que no es verdadero y un hecho de difícil delimitación. La teatralidad es una ostentación de falsedad. Las

copias legítimas no son teatrales porque remiten directamente sobre el concepto de verdad. [...] La teatralidad es esencialmente una “dinámica de engaño o fingimiento que se pone en juego [...] Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese el engaño, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar, pero sí la representación; es por esto que la teatralidad supone un modo consciente de la representación

Según estas formulaciones, la verdadera magia del brujo, la que no se delata, la ilusión efectiva que no deja rastro no es teatral; pero sí lo son el juego con sus lógicas de ocultación (de nuevo un acto de seducción). En lo teatral no existe simplemente una realidad que sustituye a otra, sino que ambas ofrecen un juego de dobleces.

En ambos casos, ya sea empezando por la escena o empezando por el público, el espacio teatral deja de ser “otro mundo” para ser una ampliación y una enfatización del mundo real. Las dimensiones de la escena y del espacio asignado al público, dimensiones tanto geográficas como energéticas, se corresponden unas con otras. Una comunicación que se establece tanto entre público y escena como entre teatro y ciudad. A través de ella se genera un punto medio entre identificación ilusoria e implicación, para ofrecerse como cristal (¡espejo nunca!). Para una empatía sin identificación necesitamos una ventana.

Una persona en escena es una persona global.

Un personaje es único, y repetible.

La evolución del distanciamiento formulado por Brecht desemboca en el teatro posdramático en una “irónica consciencia performativa”. Del distanciamiento con respecto al personaje y la fábula al distanciamiento con respecto al mismo hecho de crear (y sus soportes y códigos). Algo de esto ha estado siempre en la esencia misma de la manifestación teatral. Como indica Lehmann (2013, pp.106-107).

Para la estética teatral fue de gran importancia el traslado de *la obra al acontecimiento*. El acto de observar las reacciones y las *respuestas* latentes o manifestadas intensamente por parte de los espectadores ha sido siempre un factor esencial en la realidad teatral. Ahora, sin embargo, se convierte en un *componente* del acontecimiento, quedando obsoleta la idea de construcción que estructuraba coherentemente una obra.

El “personaje” si existe, lo hace atravesado por el accidente de estarse exhibiendo. El trance aparece como promesa, precisamente por la falta de intensidad en la mirada del espectador. Algo que no sucede con el público cuando está lleno de “entendíos”. Siguiendo a Baudrillard (2008, pp. 66-68)

No gozamos del arte, sino de la idea de arte. [...] la realidad del arte como obra de arte. [...] Lo real, así, crece en función de una ruptura del pacto simbólico de los seres y las cosas. El arte, en su aventura pasional en busca de la verdad, acaba sintiendo la verdad como deber y siendo verdad en sí mismo.

En el Siglo de la Luces, el pensamiento europeo entraba de lleno y de nuevo en un programa universalista. El romanticismo rompe esta idea, pero lo hace levemente. El resto de las vanguardias artísticas, tan móviles y volátiles que no existen como ejército, toman conciencia de la ruptura de la unidad de “la razón”. Esto lleva a los artistas a romper la unidad del lenguaje. Tras la ilusión del nuevo racionalismo del capital, el post-modernismo se rebela contra el régimen, extremadamente rígido y depredador. El capitalismo carece de ideología y así puede adaptarse a todas ellas. El compendio ciencia/cultura implanta una radical visión plural e intersubjetiva del mundo. El teatro desde mitad del siglo XX y mucho más después de su contacto con la abstracción, se *regenera* combinando binomios (realidad/ficción; fábula/vida; personaje/persona; individuo/colectivo; escena/platea). Cada pieza es la invención de un código, de un público, de un tipo de presencia escénica, de una personalidad comunicadora. La mayoría son híbridas.

En este vaivén de la embarcación, el trabajo del/la intérprete vivencia otro tipo de procesos, más amplios, principalmente porque ahora su presencia co-existe con la del público. El/la intérprete ahora no pretende apresar la mirada para transformarla, sino que plantea un ejercicio de transformación conjunta cuando no suspende de lleno el ejercicio de transformación. El personaje, como un/a héroe/heroína objetiva/o y unitario/a que puede ser representada/o como una totalidad *lógica* a través de la caracterización y la palabra, abandona su lugar hegemónico. Se establecen poéticas relacionadas con la cooperación y la experiencia teatral se vuelve anarquista: es informal, efímera y se gestiona entre comunes.



## Pequeño alto en el camino para seguir

Las consideraciones sobre este capítulo y mi propia práctica me desbordaron y me llevaron a considerar la posibilidad de una utopía. Como cualquier utopía requiere de una serie de conexiones entre todos los relatos sociales para existir. No habrá una técnica que proponga una comunicación afectiva del error sin que puedan existir otras desregulaciones en los sistemas éticos, sin que pueda aceptarse en la construcción del lenguaje la anarquía de su interpretación/participación. Muchos centros de actividad escénica durante los pasados años han argumentado la importancia de crear espacios de confianza y redes de afecto. Este fue el caso del centro La Porta, en Barcelona. En sus últimos años de actividad se llevaron a cabo una serie de operaciones que proponían otra forma de ver las estructuras de organización, sociales, de la escena y sobre todo del hecho de ser un centro de investigación/acción. Algo parecido nos pasó al colectivo de artistas asociados en la convocatoria “semi fallida” del encuentro *Fuerte Fuerte Sevilla*. La utopía no es posible sin la aparición de una nueva idea sobre la vinculación, tan ampliada como deconstruida, una multi-conectividad que permita la aparición de “otra” intimidad.

Una crítica del espacio *espectacular* conlleva una visión ética. El contexto *Fuerte Fuerte Sevilla* y otras prácticas de intercambio sociocultural llevadas a cabo en la elaboración del itinerario de esta investigación, como las llevadas a cabo en toda la actividad cultural de la aldea de Santa Lucía, me llevan a pensar que no puede existir un cambio si no es un cambio sistémico, es decir, radicalmente progresivo e impredecible, al mismo tiempo que total. La imposible pre-dicción convierte cualquier discurso en un ejercicio de invención. La realidad es un entrecruce de ficciones de las que irradian infinitos impulsos; toda percepción *es y no es* un acto creativo, por lo que además de practicarla, la utopía hay que *hacerla*.



**CAPÍTULO 3**  
**PREGUNTAS QUE GENERAN FORMAS**  
**DE MIRAR**

**PRÁCTICAS PENSADAS**  
**PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA UTOPIÍA**

Me gustaría en algún lugar,  
un dibujo que no se acabe

*La vida de los oficios.* Jorge Gallardo (inédito)



## **Nota aclaratoria**

Los capítulos que seguidamente forman parte de esta investigación integran las prácticas específicas que la han acompañado, de manera que se incluirán a modo de reflexión, partiendo de la idea de establecer un reposo reactivo de las mismas. Se incluirán fotografías de algunas de las acciones llevadas a cabo. La mayoría de ellas se entienden como contextos de intercambio más que como piezas escénicas y en muchas ocasiones implican una integración en la vida, la comunidad y el medio que diluyen los límites de “la obra” o cambian totalmente su identidad, convirtiéndose más en puntos de encuentro. El capítulo tercero establece el marco en el que se han fabricado los contextos que han servido como soporte para la investigación, mientras que el cuarto recoge de manera detalla lo observado en estos contextos respecto a la técnica interpretativa.



### 3.1.- Teatro de la *juntera* y el *ayuntamiento*

El entretenimiento es una forma de matar el tiempo. Congregarse es una forma de experienciarlo. El teatro contemporáneo vive una etapa en la cual necesita poner el énfasis en el encuentro entre público y escena como condición primera y última de su existencia. Un encuentro que es más real y más rico cuanto más se comparta el tiempo. Para poder dar fuerza a la idea de obra de arte vivo como experiencia compartida, el hecho de estar pasando tiempo conjuntamente se convierte en centro generador. El teatro no es más que una congregación. Teatro es un concurso de dominó en un pueblo. Teatro es hacer un arroz en el campo. La escena compartida aniquila lo sublime.



“Oro con arró”, versión de Oro en un contexto de comida en el que la estructura performativa se realizaba en el tiempo que tardábamos en hacer un paella. Junto a Nazario Díaz en LA LOKOMOTORA, Tenerife, 2015. (Fotografía: @ziREjA, recuperada de: [https://www.facebook.com/pg/ZIreJaNet/photos/?tab=album&album\\_id=844679568888232](https://www.facebook.com/pg/ZIreJaNet/photos/?tab=album&album_id=844679568888232) )

Cuando las fronteras se vuelven tan volátiles, la entidad de los artistas sufre un cambio drástico a todos los niveles. De la excepcionalidad del evento escénico se pasa a la idea de hábito. El público se convierte en *usuario vinculado* y se plantea, de nuevo o por fin, la desprofesionalización del artista. El artista escénico es miembro de una comunidad,

en la que participa entre iguales. El hábito y la localidad aparecen como factores decisivos para el enriquecimiento del encuentro. La creación, si existe, es la invención de un dispositivo y su seguimiento. Crear es estar al amparo de un contexto donde compartir tiempo. El artista es una especie de concejal de cultura.

Al mismo tiempo el juego de relaciones, que son unas dadas en cada encuentro y no otras, convierte el acto en algo que no podrá volver a suceder, reinventándose su excepcionalidad. La acción tiene un tiempo y un espacio que son únicos, no como evento que reclama atención, sino como relación entre iguales/distintos que convierte la experiencia en algo irrepetible. La calidad íntima de estos intercambios hacen que “tiempo” y “espacio” se convierten en “momento” y “lugar”, sobre todo para volver a poner sobre la mesa el hecho de que toda identidad sea el resultado de un relato multidimensionado. Al respecto dice Lehmann (2013, p.311):

Al menos desde Nietzsche y la formulación del discurso del inconsciente, se despertó la sospecha de que la identidad, en cuanto intimidad inmemorial del sujeto continuo consigo mismo, era una simple quimera. En la modernidad el sujeto, y con él el reflejo intersubjetivo a través del cual se pudo ahondar en él, pierde la capacidad de integrar la representación en una unidad. O a la inversa: la desintegración del tiempo como un *continuum* se confirma como una señal de la disolución, o acaso de la subversión, del *sujeto* en posesión de la certeza de su tiempo. Precisamente el sujeto presentado como el *dramatis personae* de una fábula había garantizado la totalidad de los acontecimientos, aunque estuvieran en múltiples conflictividades. En el teatro y en el drama, sin un sujeto organizador se suprime una condición esencial de la representación en general: la posibilidad de responder a la pregunta de *quién* representa *a quién*. En el lugar de una distancia interna de la representación aparece el problemático *mostrarse a sí mismo* del sujeto que, en este modo de ser únicamente fijable como *gesto*, revela una condición momentáneamente desnuda e inestable. En su lugar, el factor *deíctico* deviene central; en vez de la representación de un curso temporal, aparece el *curso de la presentación* en su propia temporalidad.

No existe una visión de esta temporalidad apartada de las fracturas sufridas por todas las *unidades individuales*. Que el teatro devenga experiencia es el efecto de que se produzca la división de lo supuestamente indivisible, como decíamos en el epígrafe sobre *todos los cuerpos que hay en mi cuerpo*. Este tiempo compartido en tanto que

real, es sólo un abrazo consciente de la multiplicidad de planos de los que consta esto mismo que llamamos “lo real”. Hablar de experiencia es aceptar esta multiplicidad de planos, en los que en última instancia la materia es todo aquello que se pone en relación. La realidad del tiempo compartido conjuntamente supone la aniquilación de la unidad del tiempo ficticio, la ruptura definitiva de la idealización del mundo sobre (o por) la que se genera la fábula. Todo aquello que se comparte es real en cuanto que es y en cuanto que sea experimentado. La experiencia no es sino la subdivisión de puntos de vista, la multiplicación de sus posibilidades en el infinito para los que el lenguaje no tiene una respuesta que no sea *ficcionalada*, en cuanto que representa sólo una opción transitoria entre las posibles. “Amarillo” es el nombre de cualquier color.

Así se acaba por darle la vuelta al calcetín para verlo todo por el otro lado: la particularidad de cada punto de vista, la falta de acuerdo entre ellas devuelve cierto carácter ficticio a la experiencia individual. Aparecen entonces la iluminación, la locura, el sueño, y las *verdades otras*. En estas “verdades otras” se aumenta la distancia entre puntos de vista, de nuevo individuales y puntos de vista colectivos. Un sueño o un ataque de locura o un delirio son ficciones experimentada que parecen no ponerse del todo de acuerdo con las visiones colectivas. En ello la escritura dramática encuentra los vericuetos por los que colarse (Lehmann 2013, p.315)

En los textos, tanto de Müller como de Beckett, se lleva a cabo una desintegración de la unidad y la continuidad temporales. Mediante la combinación de formas textuales heterogéneas (carta, escena, narración en prosa, actuación de papeles) el fluir del tiempo se detiene repetidamente. De modo simultáneo la consciencia se encuentra de nuevo en una heterótrofa diversidad de tiempos que le hace imposible fijar un punto en el ahora con el que crear una perspectiva abarcadora de su realidad vital. Es por esto que visión, sueño, recuerdo, esperanza y ahora realidad son indisolubles.

Precisamente de lo que hablamos al colocar la realidad como tiempo compartido es del delirio de los comunes que provoca el mundo, sea este u otro. Un mundo multiforme lleno de materia que habla. Seremos muchas veces modernos y habrá garra. Versando sobre ello el materialismo post-humanista lanza al cielo una señal para el rescate. García Valero (2016, p. 601) habla sobre Karen Barad (2007):

Llegados a este punto, Barad propone la expresión realismo agencial para bautizar su forma de entender la realidad a partir de sus teorías físico-especulativas. Según esta teórica, el encuentro entre el observador y el fenómeno genera la realidad, y acuña el término intra-acción para diferenciarse del anterior modelo de fenómenos en interacción: más que una inter-comunicación de rasgos, observar es crear dichos rasgos, y desde la misma interioridad del observador (intra) se genera un efecto en la realidad (acción) que es verificable en los fenómenos subatómicos de la materia. Lógicamente, tal concepción rechaza la categoría kantiana de «objetos percibidos», existentes a priori de la observación. En parte [...] así se consolida el retorno a la analogía, denostada por Foucault, pero se otorga al arte peculiares poderes creativos y, a la realidad, un indeleble componente ficcional. El lenguaje no tiene capacidad de referencia directa, pero determina los referentes hacia los que se extiende en su capacidad nominativa. [...] Barad encuentra en el humanismo, el realismo y el individualismo una carga antropocéntrica (2007: 134-5). Propone entonces un «enfoque performativo posthumanista» preocupado no por representar o describir la realidad, sino por cuestiones de prácticas, acciones y hechos, que además no reflejan la realidad sino que la defractan (2007: 135) fenómeno en que se difuminan los bordes, los objetos no tienen una existencia absolutamente independiente del sujeto, relación de dependencia a la que Barad se refiere como exterioridad interior (2007: 135). [...] su versión del posthumanismo supera el antropocentrismo de las ciencias sociales hallable incluso en autores tan a la vanguardia como Foucault o Judith Butler, pues estos entienden que la agencialidad pertenece sólo al ámbito humano y, así, contribuyen a promover la dualidad excluyente naturaleza/cultura. Los objetos no preexisten, sino que se materializan cuando un agente los acciona (mediante una intraacción) y se tornan así fenómenos: el referente, como se ha dicho, es un fenómeno, y no una entidad objetivamente aislable. En términos similares, la materia deja de ser algo pasivo para llenarse de historicidad, heredera de las diferentes agencias (observaciones) de las que ha sido objeto a lo largo del tiempo. Recuerda esta concepción al axioma posmoderno del mundo como texto, pues establece que las prácticas discursivas reconfiguran el mundo a través de la delimitación de fronteras, propiedades y significados: “Matter is always an ongoing historicity” (2007: 151). Materia y significado no son interdependientes, sino mutuamente articulados (2007: 152).

“El edificio nos pudo”. Así resumía Bárbara Sánchez el fin de una aventura en la carta en la que todas y todos nos disculpábamos por no haber llevado a término lo que hubiese podido ser un encuentro de tres días con el público, en el que la idea era realizar una única gran obra continuada en el espacio, que permaneciese accesible para las

visitas y que mantuviese su actividad también cuando las visitas no existiesen. Una independencia del público que pretendía igualmente fabricar con enorme cuidado sus relaciones, estableciendo contactos íntimos con el momento, el lugar y la comunidad que se acercase. Hoy es 23 de mayo de 2017 y aún sigue existiendo la página de la comunidad “Fuerte Fuerte Sevilla” (<https://www.facebook.com/Fuerte-Fuerte-Sevilla-886553801403069/>) y su web (<http://fuertefuertesevilla.wixsite.com/fuertefuerte>). La materia nos obligaba a resistir en el fallo.



Naves de Hytasal donde tuvo lugar Fuerte Fuerte Sevilla, marzo/abril 2016 (Fotografía recuperada de: <http://fuertefuertesevilla.wixsite.com/fuertefuerte>)

En la organización del encuentro *Fuerte Fuerte Sevilla* existieron muchos círculos de conversación. Nos sentamos a hablar muchas veces. Cada vez éramos más. Empezamos siendo 2, luego 5, luego 7, luego 4, luego 12. Yo decía: “esto es como hacer lentejas; hoy hacemos lentejas entre los que estamos, y cuando venga el público también”. *Fuerte Fuerte Sevilla* fue la creación fallida de un contexto que quería entrar en contacto con la comunidad y crear encuentros desde la garra en la acción del intercambio. La búsqueda, de tan sencilla parecía anodina. El teatro busca la manera de convertirse en una comida entre amigos en la que cada uno trae lo que puede y entre todos se reparte, dándole un sentido mucho más dinámico y caótico a las estructuras de repartos de energía, dinero y poder. La abundancia empieza por el reparto de roles e

identidades, por la posibilidad de ser muchos y nadie al mismo tiempo. Algo mucho más cercano, muy de a pie. En una de las partes del programa podía leerse (recuperado de <http://fuertefuertesevilla.wixsite.com/fuertefuerte/programa>)

### **RAÍZ**

Fuerte Fuerte acoge una serie de Propuestas Raíz. Entes-artistas, seres-persona, trabajos abiertos; trabajos que vayan hasta el final de su propia esencia, colocándola en comunicación con el espacio y el contexto (el entorno, la memoria del lugar y, sobre todo, el tejido de artistas que se vinculen a esta ocupación).

SITE SPECIFIC + TIME SPECIFIC + PEOPLE SPECIFIC

Se hablaba de abrir la experiencia, de expandir los saberes, de entrar en contacto. Se usó con frecuencia el paralelismo con la Semana Santa, ya que el momento en el que supuestamente iba a tener el encuentro con “el público”, lo que en última instancia no ocurrió, sería entre la Semana Santa y la Feria de Abril de Sevilla. Entre las conversaciones se hablaba de los lugares sagrados y de cómo mantienen una acción permanente sin necesidad de que nadie las mire, como paralelismo para entrar en una acción continuada, residente, que pudiese ser visitada o no por las gentes de fuera. En la iglesia la virgen siempre tiene las velas puestas, y que cuando alguien entra y es el primero después de un rato de soledad, no se activa algo que antes no sucedía, sino que quien entra en una iglesia donde no hay nadie, entra en un suceso que se mantiene sin nuestra visión. La estatua tiene flores a sus pies siempre, también cuando está sola. El concepto de performatividad se expande como un cuidado de las ecologías: el amparo de un contexto sistémico en el que están incluidas materialidades no humanas.

Cuando todo se rompió estábamos en un parque y Jaime Conde-Salazar preguntaba por qué. Con su presencia. No habló mucho ese día. Yo decía “no me interesa el público”. Y lo sigo diciendo. “No me interesa el público, esa cosa que viene de fuera y paga para quedarse con lo de dentro. Me interesa el colectivo que no es sólo humano. Quiero que se le baile a los árboles, con nadie de público.” Todas estas ideas se pusieron sobre la mesa en el momento en el que el grupo se disolvió. Fue un momento muy duro para todos, en el que tocamos el fracaso con las manos y del que nos costó levantarnos. Ahora, dos años después se han recogido muchos frutos de esa aventura, y cada uno de los que formamos parte de ella como epicentro ha desarrollado su propio trabajo en



parte impulsados por ese fracaso. Algunas de esas ideas eran bastante particulares y hablaban de cómo la técnica del intérprete se podía imbuir en situaciones en las que no era necesario “irradiar” energía para atrapar la atención del público, algo que era y sigue siendo fundamental en la técnica interpretativa digamos más habituada a la expectación. Sobre esto escribí en su momento un par de directrices para ayudarme a seguir adelante en forma de carta abierta a mis compañeros de aventura:

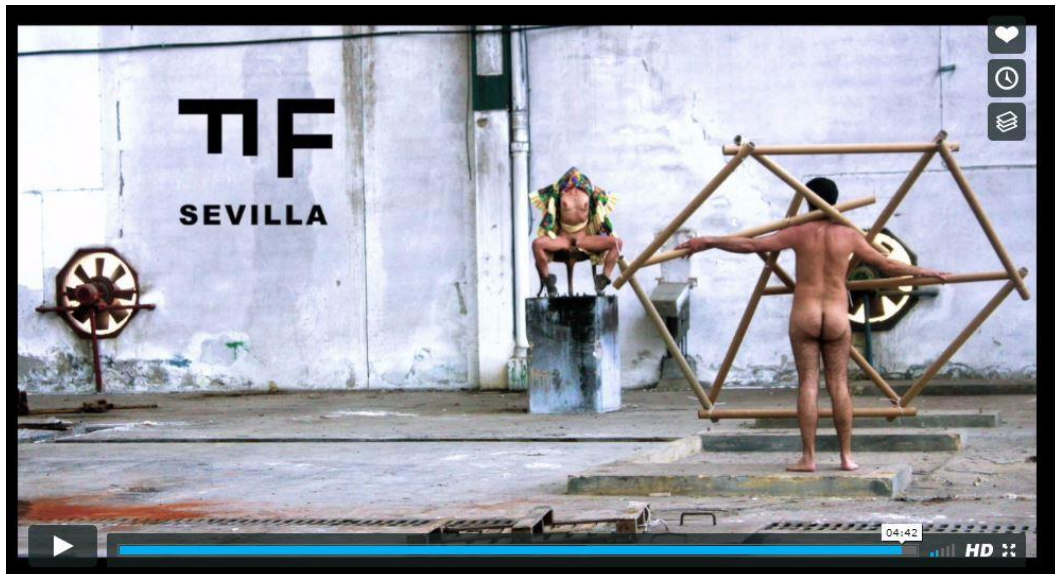
- cómo se comunica uno con una piedra muerta (?)
- cómo se puede estar presente (escénicamente hablando) sin proyectar (?)

Sobre lo primero. Esto se me engancha con el trabajo que vengo olisqueando tremendamente excitado desde hace dos años, más o menos, en lo que se refiere al trabajo con la percepción (muy ligado al trabajo de la atención, la no voluntad, la conexión con los mundos sutiles, la conexión con lo real como primera premisa, y el movimiento, canalización o transformación dentro de estos estados atentos de conciencia perceptiva).

Sobre lo segundo. Fue algo que se planteó en las primeras aproximaciones a la nave. Y plateaba cuestionar el trabajo con la proyección (tradicionalmente atada al trabajo expresivo del intérprete). Las primeras respuestas tenían mucho que ver con el Arte de Acción. A esto se sumó el trabajo con el sonido y con lo aéreo; la dedicación y el no conflicto se impusieron como premisa para poder establecer una relación con el espacio, en mi caso, aunque la revelación del conflicto también tenía que ver con su aceptación. Limpiarlo, trozo a trozo, armarlo, trozo a trozo, valorar el trabajo de las personas que han puesto trabajo en él, trozo a trozo. El accionar como una supuración de la experiencia, sin voluntad conclusiva. El día a día era también un prepararse para cuando llegase el momento, siguiendo los patrones de lo “evidente”, lo “implacable”, lo “inevitable”.

Para mí, ya sólo se trataba formar familia con el espacio [...]

Trabajar sin proyectar puede conformar un marco para el trabajo interpretativo muy interesante, pero totalmente deshinchado de fama.



Captura de vídeo de la acción final de *Fuerte Fuerte Sevilla*. 2016. Recuperada de: <https://vimeo.com/124601785>

“Culture in Action” fue un programa que incluía siete proyectos en los que los artistas (en su mayoría escultores) eran invitados a trabajar de forma activa con la comunidad de Chicago. Kwon (2002, pp. 100-104) recoge en su libro el contenido del programa sin datar “Sculture Chicago History and Present Program”:

Claiming to break from previous models of public art, “Culture in Action” took the entire city of Chicago as its stage and “focused on the active participation of residents in diverse communities in the creation of the artworks.” According to its press release, “*Culture in Action* established a new vocabulary within the genre of urban-oriented sculpture exhibitions [...] (It) tested the territory of public interaction and participation; the role of the artist as an active social force; artist-driven educational programming as an essential part of the artwork; and projects that existed over an extended period of time, not just as spectator-oriented objects for brief viewing. [...] much of the work in “Culture in Action” was defined not in terms of material objects but by the ephemeral processes of interaction between the local participants and the artist. Furthermore, these interactions are not restricted, at least in principle, to the time frame of the exhibition itself. [...] The invocation of the community-specific and the audience-specific, in which the site is displaced by a group of people assumed to share some sense of common/communal identity based on (experiences of) ethnicity, gender, geographical proximity, political affiliation, religious beliefs, social and economic classes, etc., can be described as an extension

of the discursive virtualization of the site, at least to the extent that identity itself is constructed within a complex discursive field.

Rompiendo con modelos anteriores de arte público, "Cultura en Acción" tomó como escenario la ciudad de Chicago por completo y "se centró en la participación activa de los residentes de diversas comunidades en la creación de las obras de arte". Según sus notas de prensa, "*Cultura en Acción* estableció un nuevo vocabulario dentro del género de las exposiciones de escultura orientadas a la ciudad [...] (Se) probó el territorio de interacción y participación pública; el papel del artista como fuerza social activa; la programación educativa impulsada por el artista como parte esencial de la obra de arte, y proyectos que existieron durante un largo período de tiempo, no sólo como objetos orientados a una visión breve del espectador. [...] Gran parte del trabajo en "Cultura en Acción" se definió no en términos de objetos materiales sino de procesos efímeros de interacción entre los participantes locales y el/la artista. Además, estas interacciones no están restringidas, al menos en principio, al marco temporal de la propia exposición. [...] El interés por una comunidad específica o una audiencia específica, en la que el *síto* es desplazado por un grupo de personas que asumen compartir algún sentido de identidad común/comunitaria basada en (experiencias de) origen étnico, de género, situación geográfica, proximidad, afiliación política, creencias religiosas, clases sociales y económicas, etc., puede describirse como una extensión de la virtualización discursiva del sitio, al menos en la medida en que la propia identidad se construya dentro de un complejo campo discursivo.

La conexión que la escultura realizó con la comunidad a través del *site specific*, llega aún más allá con el interés de integrar el hacer mismo de la escultura en la comunidad, no sólo en el paisaje. El despliegue se ha realizado en realidad desde el otro lado. Del *site* al *place*, incluyendo ahora a lo humano. Ser radical en estas ideas implica ponerse el traje de cualquiera entre los comunes. Para ello me resultan particularmente interesantes las ideas del anarquismo, que como ideología es desarticulación: al no apropiarse de las ideas tampoco las reclama, reaparece constantemente casi pasando desapercibido y poco a poco se filtra la visión de una cultura como bien anti-productivo. Esta es una apreciación bastante optimista, que puede encontrar algunos ejemplos en las prácticas contemporáneas.

En la segunda edición del programa de residencias artísticas "Bee Time" (El tiempo de la abeja) recibimos la visita de la artista española Lucia Loren, quien asesoró a los

participantes en la realización de algunos de sus trabajos. En su implicación en festivales y programas de residencias que trabajan con la idea del *place and people specific*, Lucía suele buscar una intermediación entre obra y comunidad a través de la traslación de una historia del imaginario local y de la implicación directa de los habitantes en la elaboración de la obra, como decíamos hace ya muchas páginas. Su relación con las técnicas de la artesanía acerca esta ejecución a la comunidad de una forma sencilla y dedicada. En su hacer, Lucía suele plantear la necesidad de que la obra sea efímera, de que se desintegre en el medio después de haber realizado un “uso”. Un ejemplo brillante de estas ideas es su obra “Madre Sal”, en la que Lucía esculpió pechos de sal que luego distribuyó en la tierra en la que el ganado las usaba como alimento. (<http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/madre-sal>)



Fotografía de la intervención “Madre Sal”, Lucía Loren, La Rioja, 2008. (Recuperada de: <http://lucialoren.com/index.php/artworks/art-interventions/madre-sal>)

Gran parte de esta colaboración con la sociedad está basada en el compromiso, no solo del lado de los artistas, sino también de la comunidad. Compromiso, dedicación, hábito, intimidad... estas ideas desmontarán totalmente la espectacularidad y el universalismo del arte. La acción artística del *place specific + people specific* proponen un activismo de lo pequeño. Tanto político como estético. Arte convivido, cultura informal, atento, para legitimar las insatisfacciones, los desacuerdos y generar un cuerpo transitorio que

acoja el querer colectivo.

Como acabo de hacer referencia al relatar la visita de Lucia Loren, hace cinco años comencé un programa de acción artística con un grupo de cómplices que en principio se llamó “Colectivo Arriero”, lo que supuso una gran ayuda para el desarrollo de las prácticas asociadas a esta investigación. En la misma pedanía de 92 habitantes llamada Santa Lucía, sigo trabajando de una forma mucho más acotada, acogiendo proyectos como las residencias artísticas promovidas por el equipo “Be.Time”, “Ser.Tiempo”, una idea en parte hija de la del “Colectivo Arriero”. Bajo estos nombres sigo trabajando en una relación cercana e íntima con el resto de la comunidad, en las que se plantean contextos de aprendizaje y exploración de saberes compartidos.



Grupo de la segunda residencia artística Bee Time. Santa Lucía, 2016. Recuperadas de (<http://beetime.net/proyectos/residencias-artisticas-bee-time/bee-time-otono-2016/>)

Las residencias “Bee Time” (el tiempo de la abeja) parten de una acción directa con la comunidad. Desde esta base, con la creación de conocimiento y su reciclaje, los artistas

son invitados a entrar en conexión con el mundo de la abeja y sus relaciones energéticas y filosóficas, en una traslación hacia los sistemas de convivencia humanos y naturales, sin establecer una distinción entre ambos campos. “Apijanda” es una comunidad de apicultores experimentales con los que los artistas conviven durante dos semanas para desarrollar una acción artística que sirva como documento de sus implicaciones personales. Así el resto de la comunidad entra en relación con la apicultura a través del arte. La pieza, si existe como creación del equipo de Bee Time, es la creación de una vinculación entre habitantes; abejas, personas y entorno.

El papel de los artistas se acerca cada vez más al del antropólogo. La acción artística se expande hacia la comunidad y la naturaleza, localizándose en la singularidad de un ecosistema. El estado técnico, de existir, de ser necesario dentro de este tipo de labor, entra entonces dentro de las mismas consignas. ¿Qué es entonces una técnica que no necesita desarrollarse? ¿Una técnica que insiste en quedarse en su estado bruto, primario? ¿De qué nos sirve una técnica que no es acumulativa, que en cierta forma *descapacita*? En los primeros impulsos del “Colectivo Arriero” construimos contextos de laboratorio para experimentar la técnica en su *estado bruto*. En este sentido la profesión del artista se desvanece y también la del intérprete. El estado de la técnica es puramente experimental y necesita partir de la comunidad misma.

La distinción que se realiza entre *site* y *place* plantea un viraje hacia un entendimiento profundo de los ecosistemas, en las que son las cualidades propias de cada uno de ellos los que producen funcionamientos transitorios, tanto sociales como naturales. Como viene siendo propio del pensamiento contemporáneo, estos dos campos se entienden como sistema de relaciones intensas, abandonando la idea del binomio. El ecosistema incluye al hombre al mismo tiempo que incluye a las otras razas, intentando erosionar las relaciones de dominación (y domesticación) en la búsqueda de sistemas más sostenibles. Igualmente la integración de la idea de lugar con la subjetividad humana, expande el sentido de experiencia sobre los saberes aprendidos. Al respecto elabora sus ideas Kown (2002, pp. 157 y 158) siguiendo a Lippard (1997):

She presents a holistic vision of place as a kind of text of humanity,«the



intersections of nature, culture, history, and ideology», that one understands as such from a position of an insider. Place, according to Lippard, is «a portion of land/town/cityscape seen from the inside, the resonance of a specific location that is known an familiar... the external world mediated through human subjective experience». [...] a sense of belonging that is not bound to any specific location but to a system of movement.

(Lippard) presenta una visión holística del “lugar” como una especie de texto de la humanidad, «las intersecciones de la naturaleza, la cultura, la historia y la ideología», que uno entiende como tales desde una posición de iniciado. Lugar, según Lippard, es «una porción de tierra / ciudad / paisaje urbano visto desde el interior, la resonancia de un lugar específico que se conoce un mundo familiar ... el mundo externo mediado a través de la experiencia subjetiva humana». [...] un sentido de pertenencia que no está ligado a ningún lugar específico sino a un sistema de movimiento.

La crítica tiene en cuenta la posible “colonización” de las tradiciones culturales que puede escaparse de las intenciones democratizadoras de este tipo de iniciativas de arte basado en la comunidad (Bourdieu, 1977; Kester, 1995). Desde un lugar más positivo, encontramos reseñas como la realizada por Jorge Riechman como introducción al programa *Post-Arcadia*, un curso de introducción al arte contemporáneo realizado en Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo (Cendeac) con sede en Murcia, en el año 2017 (recuperado de <http://www.cendeac.net/es/curso-de-introduccion-al-arte-contemporaneo>).

La representación del dominio de lo humano sobre "lo natural" ha motivado un enorme catálogo de producciones a lo largo de la historia del arte y de la arquitectura herederas de la modernidad que incluye naturalezas, climas, catástrofes, cuerpos, animalidades, paisajes, atmósferas, invernaderos, jardines, retóricas de la sostenibilidad, estéticas de la energía, etc. Sin embargo esta relación, a menudo conflictiva y antagónica, ha sido fuertemente discutida desde muchas perspectivas, y hoy en día se ha convertido en una controversia fundamental para entender las transformaciones de la cultura contemporánea.

La pérdida de centralidad de lo humano, la disolución del binomio naturaleza-cultura, las consecuencias de la acción antrópica, la deslocalización de los fenómenos, etc., han reconfigurado el modo en que los artistas se comprometen frente al problema de lo natural, estableciendo nuevos posicionamientos y fórmulas

contractuales, reivindicando una voz propia en los debates especializados y manifestando un compromiso activo con las emergencias del presente.

La “obra de arte” se difumina y se convierte en “relación” a partir de la exploración de lo que es particular de cada comunidad, de cada ecosistema y de cada imaginario, entendidas estas entidades en diálogo con otras que configuren transitoriamente *lugar, momento y memoria*.

Paradójicamente es en algunas manifestaciones del arte ambulante donde pueden observarse relaciones estrechas con la comunidad. Los artistas ambulantes de la *comedia dell'arte* italiana reactualizaban sus guiones (*laccis*) según los episodios que recientemente hubiesen tenido lugar en el pueblo al que llegaban. Por necesidad, el/la artista se adapta al medio y a las personas que habitan el medio para sacar de su maleta lo que conviniese. Un “arte de carreta” quizás demasiado antiguo y poco atractivo para la contemporaneidad, sobre todo por que los colectivos están tan disociados y son tan particulares o inexistentes que más que ambulancia hace falta permanencia para poder trabajar con ellos.

En la organización que hace de los trabajos que tuvieron lugar en “Culture in Action”, Kwon (2002) clasifica los trabajos con la comunidad según el motivo por el que se entiende a un grupo de personas como comunidad. Además de las relaciones de proximidad con el lugar, Kwon habla de comunidades basadas en saberes míticos, situaciones de desfavorecimiento social y de comunidades inventadas *exprofeso* para la acción artística. Dentro de ellas habla de aquellos programas que continuaron realizándose una vez acabado el programa de “Culture in action”, una comunidad de aprendizaje dedicada al videoarte y formada por adolescentes de un barrio de Chicago. La extensión de “la obra” se determina según un hacer, no ya un permanecer disponible para la mirada. Además de esta dimensión temporal, la idea de extensión también empuja otros límites físicos, en lo que respecta a la autoría (diseminándola en el resto de la comunidad), los parámetros de la recepción (en la que el artista establece nichos relacionales más que enunciados) y la idea misma de obra (que no es otra cosa que una duración que a veces solo puede ser documentada). Un ejemplo de esto último es la obra de Thomasth Waites *GoatMan. A holiday from being human (HombreCabra, unas*



*vacaciones de ser humano*). En ella el artista diseña unas prótesis para poder vivir con un grupo de cabras montañasas. La experiencia no necesita de visitantes. Lo único queda (lo que permanece visitable) es la documentación fotográfica y textual que se haga del proceso vivido. Sus trabajos pueden verse en <http://www.thomasthwaites.com/>



Photograph: Tim Bowditch



Photograph: Tim Bowditch

Thomasth Waites fotografiado por Tim Bowditch, fotografías recuperadas de <http://www.thomasthwaites.com/a-holiday-from-being-human-goatman/>

Por muy lejanas o excepcionales que nos parezcan estas formas de vida, las ideas del *place and people specific* y la *escena expandida* no hacen sino devolver el arte al terreno de la cultura, ya que la sustitución de este tipo de público por un público inventado por el capital, donde si el objeto no es mercancía no es nada, no provoca sino la *desapropiación* de la propia experiencia de comunidad. Por otro lado, la *invención* del teatro (Jose Antonio Sánchez, *et.al*, 2010, p.20) como manifestación del logos, su adecuación cada vez más restringida al racionalismo, provoca un marco de recepción muy concreto. A la invención del público teatral (teatro del logos, de entretenimiento, burgués, de tresillo) se le contrapone otro público, el popular, más relacionado con las manifestaciones de la *physis*, lo irracional y el tumulto. “La invención del teatro” en algunas sociedades hace que los públicos se limiten a adoptar roles asociados al teatro burgués, donde la falta de relación real con lo que sucede en escena se convierte más que en una preocupación, en un motivo de desasosiego. En el sur de España, aquí donde escribo, la mayoría de la gente que conozco no ha ido nunca al teatro o muy pocas veces. Al teatro se lo considera una manifestación cultural paralela a la televisión y el cine, en cierto modo de menor rango.

El capitalismo promueve el público *easy take*, de consumo rápido y fácil. Para acabar

con esta fase del capitalismo renombrada de mil maneras primero habría que retener su compulsión. En el terreno del arte, el capitalismo opera *desideologizando* los sistemas culturales humanos para convertir todos los bienes inmateriales en productos costeables, pagables, comprables, intercambiables por otro tiempo (el de la labor) también desapropiado en numerosas ocasiones. Pero el lugar y el momento de la cultura es propio y no necesita complementos. Entonces, ¿se le puede devolver a una comunidad la potestad y la responsabilidad de reinventarse? y ¿en qué sentido las herramientas que proponen el arte contemporáneo pueden ser (re)apropiadas por la comunidad para su enriquecimiento?

Durante el segundo “Encuentro sobre Ecología y Artes Vivas” realizado en Santa Lucía, a Monika Dawidziuk se le despertó la curiosidad por el mundo del toreo. En la aldea tenemos un pastelero, Paco Alba, que había sido matador de toros. Fuimos a hablar con él para ver si podía enseñar a Monika a manejar el capote y la muleta. Se mostró dubitativo. Nos citamos en la cancha de baloncesto de la aldea, para “dar unos capotazos” con su hermano Titi Alba, sin saber si Paco iba a aparecer o no. Lo hizo. Vino en chandal y vio que Monika estaba vestida con su antiguo traje de luces (así quedarían mejor las fotos). Paco empezó a corregir la posición en la que Mónica cogía el capote. En un español rudimentario, mientras yo me limitaba a coger la cámara y seguirlos, Monika le pidió a Paco que cogiese el capote y le enseñase cómo hacerlo. No había toro, por supuesto. Esto es lo que se llama “toreo de salón”, entrenamiento para la plaza. Aún no lo sabíamos. Nos lo dirían después.

Titi Alba sostenía unos cuernos y hacía de toro. Paco se puso a torear. Después de levantar con las manos el capote por primera vez, llamó al toro. Ya no estaba llamando a su hermano con unos cuernos falsos sostenidos en la cabeza, arqueada la espalda, posición ingrata. Estaba llamando al toro. Y el toro vino a sus ojos. En tres capotazos más transformó su cuerpo. Nosotros veíamos a Titi haciendo de toro, y en el movimiento de Paco veíamos a un toro que no estaba.



Paco Alba y Monika Dawidziuk durante el día del primer entrenamiento sin toro. Santa Lucía, 2015 (Fotografías recuperadas de: [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album\\_id=1663178653913203](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album_id=1663178653913203))

No sólo se trata de dejar que el arte popular y el contemporáneo entren en contacto a través de la técnica, sino que el contacto debe realizarse en todos sus saberes. No trato de mantener una identidad patriótica, no hay en mi intención de ningún tipo de proteccionismo. Lo que trato es de relacionar los saberes, los patrimonios inmateriales desterrados, también los técnicos, en su carácter de apropiación vulnerable, de *desperfeccionamiento lógico* que formula paradojas y misterios. La construcción de este puente entre el arte del toreo y la técnica interpretativa, considerando simplemente el toreo de salón como entrenamiento, me hizo pensar que las técnicas de la epifanía

estaban presentes en la cultura del Sur, en la que los cuerpos se transforman en otros cuerpos para acoger todo lo que no se ve, y sacarlo por la punta de una espada.

Volviendo atrás habría que hacer todavía una última pregunta fundamental: ¿qué significa entonces ser consciente de lo heterogénea que es la comunidad? El trabajo de la pensadora Iris Marion Young (1986) establece las bases para pensar una “política de la diferencia”. Jean-Luc Nancy (2001), citado por Kohn (2002, p.153-154), amplía y “desperfecciona” el pensamiento sobre la diferencia añadiendo el elemento de la unión:

There is no communion, there is no common being, but there is being in common [...] the question should be the community of being and not the being of community [...] community is neither a community of subjects, nor a promise of immanence, nor a communion of individuals in some higher or greater totality... It is not, most specifically, the product of any work or project; it is not work, not a product of projected labor, nor an oeuvre, but what is un-worked, dés-œuvré.

No hay comunión, no hay un ser común, pero existe el hecho de estar en común [...] la cuestión debe ser la comunidad del ser y no el ser de la comunidad [...] la comunidad no es ni una comunidad de sujetos, ni una promesa de inmanencia, ni una comunión de individuos en una totalidad mayor o más elevada... No es, más específicamente, el producto de cualquier obra o proyecto; no es un trabajo, no es un producto de trabajo proyectado, ni una obra, sino que está des-funcionalizado, des-obrao.

Nancy intenta emancipar la idea de comunidad de la idea de labor, de obra, descapitalizándola y dándole valor a su eventualidad. La comunidad en sí misma no es un ente productivo ni deviene de él. En este sentido la cultura también continúa en su reclamo por una existencia no-productiva.

En los carnavales de Cádiz, en todo lo que pasa en la calle, no hay espectadores fijos, hay momentos de expectación, corrillos. A veces, es una expectación recíproca. Todos estamos disfrazados y nos miramos unos a otros. Algunos van agrupados, otros van sueltos. Algunos grupos cantan y otros sólo “hacen el tipo”. Hacer el tipo es poner en juego el disfraz, darle vida al carácter. Me interesa pensar que el paganismo no

distingue entre recibir y emitir. No necesita de un jurado neutro al que dirigirse. Si existe un público es un público que se siente continuamente apelado y que al mismo tiempo se siente propiamente improductivo.

### 3.2.- “Inmersive theater” y arte “infiltrao”

En Alanís de la Sierra convocamos una “juntera” del Colectivo Arriero, una informalidad de grupo que no tiene miembros. La membresía ocurre en el tiempo y el espacio de “la juntera”. Dentro de esta experiencia abrimos otra: *Be careful with the shadows* fue una intervención en el pueblo de Alanís al modo de ensayos teatrales insertados en la cotidianidad. La expansión del terreno de juego convive con la inexistencia de una entidad preconcebida de público, el público si existe es accidental. Al mismo tiempo, la durabilidad en el tiempo que rebosa los límites acotados de lo ficticio, a través de una supresión del dentro y fuera del personaje, de la acción y del espacio/tiempo teatrales. El/la intérprete no se enfrenta a un hecho pactado y acabado, su interpretación no habrá de ser redonda, sino necesariamente *inacabada* para la mirada, en tanto que extendida fuera de ella.



Acción de Magda Puig en *Be careful with the shadows*. Alanís, 2015. Recuperado de <https://vimeo.com/165297565>

La compañía “Punchdrunk”, formada por Felix Barrett and Maxine Doyle, se ha

especializado en lo que la crítica periodística (y también los especialistas) han venido a llamar “espectáculos inmersivos” o “immersive theater” en su formulación inglesa. En estos espectáculos el público camina por una gran construcción realizada normalmente en el interior de un espacio industrial o antiguos hoteles (como el caso de *Sleep no more*), donde se ofrecen acciones simultáneas en las que el espectador deberá ir haciendo una selección, un recorrido posible entre otros recorridos posibles. La particularidad de los espectáculos de la compañía “Punchdrunk” reside en que el público está normalmente enmascarado, pasando a formar parte del decorado *para los otros*, al mismo tiempo que crea unos lazos de pertenencia de rango *con los otros*. Aproximándose a una definición del término “teatro inmersivo”, escribe White (2012, pp. 221-224):

‘Immersive theatre’ has become a widely adopted term to designate a trend for performances which use installations and expansive environments, which have mobile audiences, and which invite audience participation. [...] Immersion implies access to the inside of the performance in some way, but what kinds of insides might the term refer to?

[...]

transform the individual audience member’s experience of theatre, without reference to the re-ordering of relationships and experiences outside of it. The rise of immersive theatre might be read as the return of techniques of audience involvement that last captured the imagination of the theatre makers and audiences to such a degree in the sixties and seventies, but this time shorn of political imperatives and allegiances. [...] However, moving away from debates about the capacity for action of the spectator-participant within immersive performance, I look towards a further compelling question: what kind of ‘within’ there can be.

[...]

(Performances) provide ready-made exploratory landscapes, redolent of other histories, into which performances can be scattered, and in which engagement with the environment can be an important part of the audience experience. [...] these companies make work that is site-sympathetic: they create the work for the site where it is to be performed, but without responding directly to that site’s history or context.

El "teatro inmersivo" se ha convertido en un término ampliamente adoptado para designar una tendencia para las actuaciones que utilizan instalaciones y ambientes expansivos, que tienen audiencias móviles y que invitan a la participación de la

audiencia. [...] La inmersión implica acceso al interior de la actuación de alguna manera, pero ¿a qué tipo de interiores podría referirse el término?

[...]

Transformar la experiencia del teatro de la audiencia individual, sin referencia al reordenamiento de relaciones y experiencias fuera de ella. El surgimiento del teatro inmersivo puede ser considerado como el retorno de técnicas de participación de la audiencia que capturaron por última vez la imaginación de los creadores de teatro y audiencias a tal grado en los años sesenta y setenta, pero esta vez despojada de imperativos políticos y lealtades. Sin embargo, al alejarse de los debates sobre la capacidad de acción del espectador-participante dentro de la actuación inmersiva, miro hacia una pregunta más convincente: ¿qué tipo de 'dentro' puede haber?

[...]

(Los performances) proporcionan paisajes exploratorios ya preparados, relucientes de otras historias, en los que las actuaciones pueden dispersarse y en las que el compromiso con el medio ambiente puede ser una parte importante de la experiencia de la audiencia. [...] estas empresas hacen que el trabajo sea simpático: crean el trabajo para el sitio donde se va a realizar, pero sin responder directamente a la historia o contexto de ese sitio.

White analiza cómo la construcción del espacio crea una dramaturgia en la que el viaje es siempre hacia el interior, acumulando una serie de “golpes de efecto” teatrales en un espacio de grandes dimensiones de realidad. El “set” es tan enorme que deviene mundo, precisamente porque ese viaje hacia lo interno ha sido provocado. De ahí que la dramaturgia consista precisamente en hacer posible el viaje hacia lo interior.

El mismo recorrido puede proponerse sobre el propio cuerpo del/la intérprete, donde un viaje hacia el interior no significa hacia el interior de lo verdadero, sino también hacia el interior de lo ficticio. En el lado opuesto a esta supuesta intimidad del intérprete están los casos de infiltración, de camuflaje y de total enmascaramiento. La inmersión es un acuerdo del colectivo en las fiestas del pueblo. Los participantes se agrupan en castas, herencias, desarrollos afectivos de la comunidad. Corro delante del toro, esquivo la grasa de las manos del demonio, salto en el fuego, vibro con los tambores que llenan la plaza. Fiestas de demonios y brujas con escoba, éxtasis de los colectivos con agencias teatrales cuya técnica es una herencia de traje, un desarrollo familiar o grupal, que determina una identidad y unas implicaciones totalmente despersonalizadas y al mismo tiempo totalmente íntimas por lo específico. Más que técnicas son tácticas que forman

un legado.

Por otro lado, los nuevos medios de comunicación como Internet y algunos estilos cinematográficos plantean relaciones curiosas entre las ideas de ficcionalidad e identidad. Con el cine dogma, el falso documental, los *reallity shows*, las relaciones cibernéticas P2P o la manipulación mediática, las ideas de *ficción* y *mediación* se expanden de manera que ninguna identidad puede construirse sin ella. Se disocia la idea de ficción de la de “mentira”, y se asocia a la idea de mediación. Lo ficticio es aquello que está “expuesto”, que se “exhibe”. Internet lleva al límite la democratización, verdadera y falsa, en la construcción y exhibición de identidades. La tecnología para “exhibirse”, es decir para “convertirse en ficción”, es cada vez más asequible, intuitiva y está socialmente valorada. Desde ellas vuelven a pensarse las nociones de honestidad, cercanía y credibilidad. Del mismo modo, se abren las posibilidades a la construcción/exhibición de personalidades colectivas y anónimas, que aparecen como formas de vida atractivas, precisamente por su dominio en las vías de mediación/ficción. Identidades exhibidas o escondidas, todas construidas en tanto que mediadas/ficcionadas. En estos casos, la operación para *designar veracidad* no es la de permanecer en el ser, sino de insistencia en la publicación web.

Extrapolando esta idea al resto de los medios, vemos cómo el lenguaje no sólo designa realidades, sino que las crea. A esta ficcionalidad de la identidad se le suma la ficcionalidad de lo real, lo que puede resultar una visión tan exasperante como reveladora. Todo estado es resultado de una creación ficcional, incluso el estado natural. Las estructuras ficcionales no necesitan justificarse, son verdades en sí. Toda ficción es verdadera, toda realidad es una construcción. El pensamiento empieza a admitir la variabilidad de los estados ficcionales, para deshacerse de la idea de ficción como mundo cerrado que detiene la realidad para valorarla por trozos. Lo ficticio, como lo real, es mutable, cambia de cuerpo, se disfraza, se transfigura, desaparece.

Para descansar dentro de este juego de tenis hecho por espejos, ciertos analistas del arte y pensadores dejan de usar el término “ficción” y en su lugar usan el término “relato”. El relato de una sociedad es su cultura. En el relato, los planos subjetivo y objetivo



aparecen yuxtapuestos. En la ficción también, por ende. Una ficción que no necesita de un público externo a ella; un relato contado con una determinada comunidad. Siguiendo con el artículo de White (2012, p. 231)

'Immersive theatre', then, is an inviting but faulty term to use to describe the phenomena it currently designates. Immersive theatre often surrounds audience members, makes use of cleverly structured interiors and ingenious invitations for them to explore, addresses their bodily presence in the environment and its effect on sense-making, and teases them with the suggestion of further depths just possibly within reach. But it has no strong claim to either creating fictional or imaginative interiors in a way that is different in kind than in more conventionally structured audience arrangements.

El "teatro inmersivo", entonces, es un término atrayente pero defectuoso para describir los fenómenos que actualmente designa. El teatro inmersivo a menudo rodea a los miembros de la audiencia, hace uso de interiores inteligentemente estructurados e invitaciones ingeniosas para que sean explorados, aborda la presencia corporal (de la audiencia) en el medio ambiente y su efecto en la fabricación de los sentidos y los abre con la sugerencia de profundidades adicionales que permanecen al alcance. Pero no tiene ninguna pretensión fuerte de crear interiores ficticios o imaginativos de una manera que sea diferente a una serie de arreglos de la estructurada convención de audiencia.

¿Qué puede ser la técnica interpretativa en una escena expandida? Ya Stanislavski proponía la creación de la cuarta pared como un ejercicio de imaginación necesario para el intérprete. Los miembros de su laboratorio practicaban ser capaces de generar estas realidades aparentemente aisladas, entrenándose en diferentes posibilidades para crear el efecto de cuarta pared. Stanislavski habla de un círculo de atención que la/el intérprete debe generar alrededor suyo. Para mantener la atención sobre este círculo imaginario, el/la intérprete debe ser consciente de su contorno, "retener la línea imaginaria que bordea el círculo" (Stanislavski, 2003, p. 125) percibiéndolo en su totalidad. Algo muy parecido sucede cuando delimitamos un terreno de juego. Si el círculo se dispersa, por ser demasiado grande o por cualquier otra razón, hay que volver a generarlo partiendo de un círculo de atención menor. Es una técnica destinada a atraer y gobernar la atención. Stanislavski prosigue en su explicación (2003, p. 126)

El recurso de retirarse en soledad en público con el círculo ampliado podía convertirse en una necesidad natural cuando se está en el escenario. [...] el artista comprende que en el centro ampliado se siente impotente, como en un desierto. Para salvarse tiene que dominar a la perfección los centros medianos y pequeños.

Expandir la escena es incluir en estos círculos al edificio teatral, al aparato de la escenificación, al público en su condición de público o en la condición que se procee. Expandir el relato cultural sería generar un sentimiento de comunidad alrededor de la construcción de la epifanía y de la epifanía misma. Desde un punto de vista técnico a estos efectos, solo se trata de incluir más factores en los círculos de atención o no dejar fuera ninguno, construyendo la cuarta pared, como decíamos hablando de Ivo Dimchev, detrás de la última fila del público.

Stanivlaski (2003, p. 187) habla de una “comunidad invisible a través de la irradiación” establecida entre actuación y público, a pesar de la cuarta pared. Por otro lado, igualmente se promueve que el intérprete pueda crear imaginariamente la expansión tanto temporal como espacial del personaje: el contexto de su vida fuera del escenario, la geografía de sus vivencias tanto pasadas como futuras. Pero, como hemos visto, las posibilidades de crear una personalidad diseminada e infrecuente generan una especie de torbellino en las construcciones de la identidad.

### **3.3.- Ritualidad contemporánea**

Más allá de los ejemplos que podemos encontrar en las manifestaciones populares (lo popular siempre necesita justificarse y quitarse las pulgas de lo peyorativo) es interesante hablar de ritualismo (o primitivismo). En las vanguardias clásicas resurgió el *primitivismo*, con un denotado interés por lo irracional, la exploración de estados oníricos y subconscientes, el éxtasis de la colectividad y el establecimiento de organicidades intraficciones, en las que las pautas rituales despojaban de autoridad a la fuerza del texto dramático en los montajes teatrales. El fugaz “expresionismo” en el teatro y la danza modernas estuvo tremendamente influenciado por las visiones de Jung (Innes, 1992), en las que se suponía la existencia de un imaginario colectivo irracional,

o pre-racional, anterior a la razón discursiva, como grabado en nuestros cromosomas. El expresionismo se rebela contra la barroquización del símbolo, pretende dejarlo en el terreno de lo intuitivo. El determinismo naturalista había designado que era el medio quien determinada al hombre. El expresionismo propone al pensamiento como una fuerza capaz de cambiar el medio. Lo importante es expresar la idea de mundo, lleno de violencia. El expresionismo es una pesadilla colectiva muy real.

El Romanticismo (también vanguardia, también profeta retrospectivo) pone en el terreno del colectivo la imposibilidad de la vuelta a este estado original “primitivo” o “ritualista”, la necesidad de un suicidio social, que recoge e hysteriza el expresionismo. Strindberg escribe el diálogo “Coram Populo! De creatione et sententia vera mundi” como prefacio a su novela “Inferno” (2002, p.12, publicado originariamente en 1987)

DIOS (irritado)

Me arrepiento de haber creado al hombre sobre la faz de la tierra; se ha vuelto más fuerte que yo, y no sé ya cómo gobernar a esa multitud de locos y necios. ¡Amaimon, Eryn, Paymon, Oriente, liberadme de esta pesada carga: arrojad el globo terráqueo, sin ninguna consideración, a los abismos! ¡Que la maldición caiga sobre la cabeza de los rebeldes! Colocad al frente del planeta maldito la horca, señal de crimen, de castigos y de sufrimientos.

*Entran Eryn y Amaimon.*

EGYN

¡Señor! ¡Vuestra cruel voluntad y la palabra pronunciada han obrado su efecto! La tierra ha perdido su órbita; las montañas se desmoronan, las aguas inundan la tierra; el eje apunta al norte, al frío, a las tinieblas; la peste y la hambruna causan estragos en las naciones; el amor se ha trocado en odio mortal, la piedad filial en parricidio. ¡Los hombres se creen en los infiernos, y vos, Señor, habéis sido destronado!

DIOS

¡Auxilio! ¡Arrepentido estoy de haberme arrepentido!  
..."

Más tarde aparecerán las opciones que vehiculan una mística de lo salvaje más

esperanzadora, donde la codificación mística provoca una comunicación física, es decir de la *physis*, entre espectador y espectáculo, deshaciendo sus categóricos límites.

En “Plan no plan”, Karmit Even-Zur, Monika Dawidziuk y yo nos preguntábamos sobre qué de lo ritual europeo puede quedar en la práctica cultural “corriente”. Karmit nació en Israel y Monika en Polonia. Era una pregunta a la que se accedía a través de la práctica; más que pronunciar los interrogantes había que simplemente que serlos. ¿Qué de ritualidad queda en mi cuerpo entonces? Lo primero fue eliminar la intención de vuelta al origen. El estado salvaje no supuso en “Plan no plan” una vuelta a ningún estado originario. Ser cuerpo de rito es inventar el rito. Ser cuerpo de rito es descorporeizarse.



Fotograma del vídeo “Laguna de la Janda”, realizado durante el programa “Plan no plan”, Cádiz, 2015.  
(Recuperada de: <https://vimeo.com/139040853>)

La ritualidad plantea una movilidad de las técnicas, una continua readaptación al ser y al lugar, a los seres y a los lugares. Todo es evento y experiencia. En la idea de técnica del cuerpo de rito, existe la acumulación igual que existe la pérdida. La progresión del saber no es lineal. Su esencialidad se basa en el misterio. El saber ritual un saber *destecnificado*, es un “no saber hacer”. El sentido de la técnica en sí no es ni universal ni global ni está “a prueba de cualquier inaptitud”. No es una técnica pensada para la eficacia, sino tácticas en continuo estado de experimentación. Quien *oficia* desconoce.

Alrededor de 1918, Pessoa escribe (2006, p. 63)

Dentro del paganismo no hay herejías. Puede haber ateísmo solamente.

La religión cristiana es esencialmente dogmática, en el sentido de que tiene principios sentados a los cuales el creyente tiene, dentro de estrechos límites, que subordinarse. En el paganismo no es así. Su acción imaginativa creadora no se siente presa. Puede inventar un bello mito que, si en verdad fuese bello o insinuador, entrará en la religión. Tan humana comunión con los dioses no es posible en el cristismo. El cristiano católico tiene la libertad de inventar apariciones de María a éste o a aquél, pero hay serios límites a sus facultades mitopéyicas.

El término “mito” tiene dos sentidos. Existe el mito que es presentado como historia, y existe el mito que es presentado como fábula. El griego que inventa determinado detalle de la vida de un dios determinado hace del mito fábula.

De esta manera, el pagano es creador consciente de sus dioses, mientras el cristiano lo es inconscientemente, y como sin querer.

Pessoa propone un estatus creativo del conocimiento, móvil, mutable, maleable, ficcional. Estas capacidades no se reducen al ámbito de la creación literaria. La propuesta de una variación o una desviación de un mito, ofrecen en la visión pagana una apertura igualmente de los mecanismos de la ritualidad. La epifanía sucede en el cuerpo, la metamorfosis, la transiluminación, la transfiguración. Y de forma consciente, el cuerpo inventa estos estados *para sí*, integrando los espacios sociales de la comunicación artística en una mixtura entre código y objeto.

En cuanto se desarman los artilugios de la identificación y la empatía, la técnica del/la intérprete se disuelve, como ya lo hizo después de la llegada de las estéticas de lo real tras la performance, al replantearse los conceptos de repetición y unicidad. La técnica del rito es personal, se transfiere como secreto, su lenguaje es el ocultismo. Es una técnica agujereada, no regula el acierto ni el error, sólo propone una táctica del tránsito. La comunicación en el rito es una comunicación sobre la *inexperiencia*.

La inclusión del hombre en el estado salvaje de la naturaleza, o en sus pequeñas domesticidades, es usada en los rituales de paso y de iniciación. “The way of pollen” es una tradición retomada por Simon Buxton en la que se proponen una serie de

iniciaciones chamánicas a través del contacto con el mundo de las abejas. En una de sus prácticas iniciáticas se le plantea al candidato a la iniciación que viva literalmente como el embrión de una abeja o “pupa”, para lo cual se le encierra en una cesta hexagonal en la que permanecerá a oscuras y alimentándose exclusivamente con polen. La acción en los rituales de paso es experiencia directa de quien queda inmerso en ellos en primer término, lo que modifica totalmente la necesidad y el rol de los foráneos al ritual.

Haciendo referencia al teatro del grupo Angelus Novuz (Josef Szeiler), dice Lehmann (2013, p.217): “mediante la palpable concentración se origina un espacio ritual sin rito; permanece abierto, nadie es excluido, los transeúntes pueden echarle un vistazo, visitantes, periodistas, interesados van y vienen”. Una de las opciones más atrayentes en este contagio entre ritualidad y teatralidad, es la desacralización del espacio de la periferia y la apertura del espacio sagrado en una comunicación clara e innecesaria. El evento ocurre más allá de la convocatoria de los “espectadores”, superándola. Los aspirantes que están fuera del círculo pueden ser aliento, testigo, caldo, soporte... Pero en todo momento su presencia es innecesaria.

En las “Danzas de la Luna” de la abuela Tonalmin, en México en 2014, cerca del DF, había unas 400 mujeres danzantes, paraban de bailar y cantar durante toda la noche, hasta que salía el Sol. El círculo geográfico de las mujeres danzantes estaba delimitado por una valla de poco menos de un metro. La extensión del círculo podía ser de 20 metros de radio. En el centro había un palo de unos 8 metros de alto, del que estaban enganchadas unas tiras de tela que iban hasta el perímetro del círculo. No había techo, las estrellas estaban tremendas. En lo alto de un cerrito, en la periferia del círculo, estaba de pie un hombre, con una vara de madera en la mano. Más tarde me enteré que era un guardián externo. Había una guardiana justo en la puerta del este. Era gorda y era la única que estaba enmascarada. El hombre estaba más alejado del perímetro. La mujer, en la misma puerta. Viví aquel día esforzándome mucho en cumplir con mis tareas. Tenía que revisar el lugar donde las danzantes tenían sus tiendas de campaña, en las que dormían durante todo el día para salir de ellas por la noche, y bailar hasta que saliese el sol. Si es que salía. La misión de los de afuera del círculo era traer té y agitar el canto para que las danzantes aguantasen el ayuno que debían respetar de forma

estricta durante las cuatro noches que duraba el ritual, con sus cuatro días.

Al final del primer día, cuando acabaron de bailar y conquistaron “la salida del sol”, la abuelita Tonalmin lanzó la palabra sobre su pueblo de hembras. “¡Hemos resistido! Ahora estamos preparadas para tomar nuestro desayuno”. Salí corriendo para ayudar al equipo de la cocina. Creía no haberme enterado bien del sistema de ayuno. Supuse que hacían al menos una comida al día antes de acostarse. Cuando llegué a la cocina me dijeron que no. Que no hacía falta mi ayuda. Las comidas eran solo para los voluntarios que estábamos allí, apoyando a las danzantes. Volví arriba, el desayuno era un “temazcal”. Los voluntarios llevaban fuego y piedras, agua y eucalipto. Habían construido 9 temazcales. Yo entré en uno de ellos al día siguiente (o ese mismo día). Me pareció que no se lo tomaban tan en serio como el grupo de *kañaris* con los que estuve en la sierra de Ecuador, cerca de la ciudad de Cuenca. Durante el temazcal del Círculo del Colibrí kañari no podía hablarse a no ser que no fuese absolutamente necesario. Todo se ajustaba a la misma medida, porque todo podía ser objeto de poder y no podía desperdiciarse. Como en otras prácticas rituales la ambivalencia principal se encuentra entre *hacer* y *no hacer*. El *hacer* debe provenir de una escucha total, de una entrega total, de una sintonía con lo sutil. Tan es así que el *hacer* mismo es un *no hacer*, sino un emanar del todo en el uno.

En la última noche los familiares de las danzantes de la luna se agolparon en el campamento. Querían vivir el último amanecer de las danzantes y luego, llevarlas supongo a casa. Yo me quedé una noche y tuve la oportunidad de escuchar la historia de las danzas análogas de los hombres, las del Sol. Las danzas del Sol tienen el mismo funcionamiento temporal. Se realizan durante 4 noches, una vez al año durante 4 años, para sanar a todas las relaciones del que participa en el ritual, y de 4 generaciones en el pasado y 4 en el futuro. Es una entrega para el linaje.

En las danzas del Sol se tala un árbol y se alza casi un metro. El árbol tarda 4 días en morir, por eso el ritual dura cuatro días. Los danzantes danzan desde la salida del sol hasta la puesta, al contrario que las mujeres. Deben mirar al árbol mientras muere; es el único lugar al que pueden dirigir su mirada. En el momento álgido del ritual, el

oficiante clavará unas astillas de madera en la parte superficial de la piel del pecho del participante. Unas cadenas o cuerdas enlazarán las astillas con el árbol. El hombre atado así al árbol moribundo, deberá por sí mismo tirar hacia atrás con su cuerpo, provocando que las astillas rompan la piel. Justo en el momento del tirón, la familia del participante puede situarse detrás de él y tocarlo. Justo después del tirón, con el pecho en carne viva, el aspirante correrá en círculo alrededor del árbol para estar con el dolor. Su familia podrá seguirlo, corriendo siempre detrás de él.

La intimidad convierte la expectación en apoyo. Una intimidad tremendamente personal. La atención en los círculos es concéntrica. Los aspirantes no ven a la familia, ni la familia a la ciudad. La intensa atención a esta relación íntima de las personas/procesos aporta una visión más próxima a qué significa la construcción de una cultura o de un legado; es un relevo de intimidades. Una labor que no está exenta de detalles. La *atecnicidad* de lo ritual es meticulosa.

En el mismo viaje a México inicié mis inmersiones en la práctica del “Aguajara”, junto a Patricia Caballero. El “Aguajara” es una práctica usada como terapia, en la que el terapeuta o asistente de viaje manipula el cuerpo del “paciente”, que reposa en el agua flotando. En estas manipulaciones se suceden una serie de inmersiones en las que el “paciente” deberá soltar todo el aire para sumergirse en el agua, estableciéndose una relación entre el vacío interior y el entorno líquido. Dentro del agua, la manipulación llevará el cuerpo a una serie de piruetas y giros que provocan una total desorientación del cuerpo, haciendo que la experiencia se expanda mucho más allá del plano físico.

Después de la sexta o séptima sesión de Aguajara la sensación de práctica hizo que cambiase totalmente la visión sobre este binomio terapeuta/paciente. Empecé a pensar que realmente aquello llevaba la conciencia a un lugar muy particular, donde lo sólido dejaba de existir, estableciendo conexiones con el vacío y la ingravidez. Muchas de las personas que han pasado por esta práctica relacionan la experiencia con una vuelta a la matriz, aun estado del ser rodeado de agua.





Práctica de Aguajara, dentro del contexto “El cuerpo rústico”, Cádiz, en 2014. Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album\\_id=1511243819106688](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album_id=1511243819106688)

Si en las experiencias en el temazcal o el yoga Iyengar me habían llevado a una parcialización exponencial de la conciencia que acababa por desintegrarla, el Aguajara provocaba una inmersión directa en ese estado de suspensión, una visión del infinito dentro del infinito mismo. Experimentar el vacío en el medio acuático no resultaba comparable con experimentarlo en el medio sólido, por otro lado. Además de la sensación de ingravidez, la desorientación multiplicaba los planos como lamidos dentro de una continuidad elástica. Quien participa en un ritual no solamente se entrega a la posibilidad de morir, sino que la misma muerte adopta diferentes estados. Muerte, vacío e infinito son términos intercambiables en el cuerpo.

La ritualidad taciturna de occidente vuelve la espalda a la muerte del individuo, principalmente para hacer posible la esclavitud contemporánea tejida por un sistema de hipoteca de tiempos, que hace posible que los ciudadanos necesiten satisfacer una serie de deseos impuestos. Las comunicaciones con lo sutil, con todo lo que de espiritual tiene la materia en sí, se relacionan de forma directa con la propia muerte de uno mismo. En una cultura que no acepta ni trabaja la muerte no puede haber comunicación con ningún estado espiritual de la materia. La muerte es un futuro presente, un otro tiempo que no tiene pulso.





**CAPÍTULO 4:**  
**MÉTODO (ANTIMETÓDICO)**  
**PARA EL INTÉRPRETE HÍBRIDO**

**LAS TÁCTICAS DE LA *EPIFANÍA CONSCIENTE***

Una táctica es la parte soluble de una técnica.  
Una táctica plantea que las cosas se puedan manejar, aunque no se puedan entender.  
La técnica, como compendio, implica un supuesto entendimiento de las cosas.  
La táctica, una intención sobre ellas.

*La vida de los oficios.* Jorge Gallardo (inédito)



## Sobre el cuarto capítulo

En este capítulo utilizo varios nudos de espacio/tiempo que han sido las prácticas fundamentales en las que he entrado en detalle con las tácticas de la epifanía consciente, objeto central del método (antimetódico) para el intérprete híbrido. Estos estados de hibridación caminan sobre un triple eje: arte – comunidad – naturaleza. Escribo sobre contextos como *Plan no plan*, el encuentro sobre ritualidad contemporánea realizado en Santa Lucía que acabo de mencionar en el epígrafe final del anterior capítulo. También sobre los entrenamientos realizados en la naturaleza junto a Pere Sais y su equipo del “Ars Performing Lab”. Incluyo algunos parámetros trabajados en la creación de *Fotos para imitar posturas*, *Proyecto Conjugaciones*, *Oro* y *Constantino Martínez, último habitante*. Pero empiezo con las impresiones tras haber presenciado *Canción Laverinto*, de Mónica Valenciano, Estela Lloves, Raquel Sánchez y Sara Paniagua (marzo de 2011, festival LP, Barcelona) y el taller realizado junto al equipo en “L’animal a la esquena” (junio, 2011) y el realizado más tarde en “Rara Avis” (marzo, 2012). De especial importancia serán la asistencia a los laboratorios de movimiento de Patricia Caballero, como el realizado durante en el ciclo dedicado a Loie Fuller “Intermitencias del asombro”. Madrid. Marzo, 2014. Se incluyen igualmente pensamientos que vienen de experiencias más fugaces, como los ensayos junto a Mónica Mayén de su pieza *Yo es otro* (Fuenteovejuna, febrero, 2014) y junto a Neus Penya-Roja (Barcelona, mayo, 2017). Todas estas creaciones escénicas están registradas y pueden consultarse en [www.escenicassgallardo.blogspot.com](http://www.escenicassgallardo.blogspot.com) junto a otras que han ido formando mi recorrido por la escena contemporánea. En el mismo directorio pueden encontrarse enlaces que informan sobre los contextos planteados junto a Colectivo Arriero y Be.Time.





#### 4.1.- Relaciones: comunidad y ecosistema.



Mónica Valenciano rodeada por los “espectadores/asistentes” durante *Canción Laverinto*. Barcelona, 2011. (Recuperado de <http://www.laportabcn.com/en/work/cancion-laverinto-occupationpractice>)

Mónica Valenciano responde a las preguntas de Jose Antonio Sánchez (Sánchez; Valenciano, 1999, p.150) en una entrevista que lleva por título *Como una cerilla se prende en mi sombra y de repente sale a la luz...*

Siempre hay como dos caminos. Cuando vas por un camino, ves que todo el mundo va por el otro... Y de repente sientes necesidad de confrontarte con la realidad. Ahora amanece. La realidad es una palabra que ahora mismo me fascina. Es lo que ocurrió en el *Disparate*. Para mí fue fascinante. Porque era real. Yo veía una movilización por dentro y todas las preguntas que tenía todo el mundo por hacer. Yo quiero traspasar esa barrera y no pararé hasta no haberla traspasado. Entonces entiendo la otra trayectoria y la concilio. Y esto me da un sentimiento de amor muy grande.

El trabajo en *Canción Laverinto* parte de un acto de conciliación rústico, y de una humilde ocupación del lugar compartido. Este “convivir”, este “ser conciliado”, pareció manifestarse como piel, nunca como órgano. En *Canción Laverinto* todo pareció ascender, entre las sillas de madera, de espaldas a la sacristía. Una suerte de ritual ateo en el que el mundo le bailaba a su propia muerte.

En aquel lugar fue otro el *presente estuvo siempre presente*, y mientras tanto una multiplicidad de saltos insistía en la existencia de la frontera entre ambos *presentes* (el

que estaba aquí en tu mente y el que acaba de transformarse aquí, en tu mente). Esta frontera era reclamada como un lugar habitable sin lanzar demasiadas preguntas ni desarrollar sobre ello demasiado discurso. Haciéndolo, simplemente y por eso, de una manera rústica.

Esta pieza (ahí puede verse en la foto) me puso a escribir sobre esto que escribo. Me puso a mirar como miro. Sobre todo, porque en ella se hizo carne un sueño, el que el viaje de ida y vuelta de la epifanía a la conciencia se realizase sin justificación alguna, no como pieza, sino como lenguaje. Aquel teatro se me hizo rito.

Dentro, fuera, hacia dentro desde la periferia, hiperdentro desde otro lugar, referencias, citas a uno mismo, narración de lo que pasaría; en todos los tiempos verbales, en todas las personas: las singulares, las plurales; los “géneros”, de existir, hacen el amor con sus hijos: épico docudrama, falso testimonio, ficción documentalizada... Hubo un momento, un momento muy concreto, en el que Mónica Valenciano andaba como despistada intentando aclararse a sí misma dentro de una particular improvisación. Los vientos la habían llevado a mirar al suelo. Mientras, tras ella, Sara Paniagua y Raquel Sánchez hacían el pino sobre una silla. Entonces Mónica giró su mirada hacia ellas y dijo “¡Ah! ¡Ya no estamos aquí!”.

En *Canción Laverinto* asisto a un número de circo en el que las equilibristas intentan agarrar a Dios, dejando los trucos al desnudo. Léase en Dios transcendencia, ese “otro cuerpo”, ese otro país paraíso. No sólo ritual, sino ritual inventado.

#### **4.1.1.- El público como *asistente*.**

Tipos de público, tipos y tipas que son público, públicos tipo... Las tipologías que forman un público parecen venir de todas partes y entonces se juntan y forman un equipo de muchos. La *epifanía consciente* opera sobre esta “muchedumbre” y la convierte en un grupo de “pocos”. No son los escogidos, tampoco los expertos. O no sólo; la relación con el resto del mundo de afuera de la sala no es de exclusividad ni de

exclusión.

En *Canción Laverinto* no puede identificarse al público con aquél que mira, ya que en muchas ocasiones las intérpretes se sentaron a mirar. Tampoco puede identificarse con el que no se mueve significativamente, con *el que no produce escena*. En otro momento de *Canción Laverinto* las intérpretes consiguieron que el público se levantara para cambiar la disposición de los asientos, cargamos con los bancos y las sillas y caminamos unos contra otras sin saber muy bien hacia dónde, convirtiéndose aquel acto en un hecho puramente escénico que nadie miraba.

El público pues, no es el que mira, el público no es el que no hace, por lo tanto, ¿quién es el público? Parece que en *Canción Laverinto* al público se le convocó para que *asistiese*. Asistir en todas sus acepciones, como figura en el diccionario de Maria Moliner (2007, entrada “asistir”, los comentarios entre paréntesis son míos):

- acudir a cierto sitio y estar en él (concurrir, estar, ir, presenciar, ser testigo);
- contribuir con los propios medios o esfuerzos a que alguien salga de un apuro o mala situación;
- prestar servicios como sirvienta accidental o auxiliar (este es el que más me gusta);
- habitar, residir.

Parafraseo a Mónica que durante el taller/laboratorio en *L'animal a la esquena* dijo algo así como, “la escena sucede ahí, en el continuo fluir de vibraciones entre el público y el escenario. La *escena* es *eso*. Lo que entra en trance está ahí, en el espacio entre público y escena. El vacío es el que entra en trance.” Trance de la mirada. El público es aquél que asiste y funciona como *resonante* y *consonante* del acto del trance.

#### **4.1.2.- Las poéticas del tanteo y del tiento (un inciso)**

El cuerpo de *Canción Laverinto*, con esas virtudes que tiene la danza de ser siempre una emancipación del *logos*, se dispone como en una constante línea fluctuante entre el cuerpo transformado (*epifanía*) y el cuerpo que en sus procesos de transformación

(*epifanía consciente*). Tienta y tantea. Tentar con las manos, tentar con los pies. “Tentar” que quiere decir tocar para notar. Los caminos *hacia* la epifanía y *hacia* la conciencia se me habían dibujado en la mente como caminos sin retorno. En ese momento era yo muy novato, y por eso me cogió tanto por la voluntad asistir a la pieza de Mónica. En las cuatro intérpretes había un continuo flujo de ida y vuelta, de la epifanía a la conciencia, como si hubiesen ensanchado una tubería, como cuando coges un elástico y lo estiras mucho de los dos extremos, y lo estiras del centro y lo sueltas, y parece que el elástico se ensancha de lo rápido que va de arriba abajo. Para mi sorpresa descubrí que no había ningún camino de ida y vuelta entre *construirse* y *ser*. Ambas cosas sucedían a la vez, las desviaciones se sucedían de una forma tan rápida que aparecía esta figura del elástico; el flujo de ida y vuelta era tan vertiginoso que ya no sabías si ibas o venías, ni adónde ni cómo ni desde donde. El aquí era tan elástico como el ahora.

Tantear es activar el camino y activarse en el camino. Reconocer y andar se unen. El tiento se acerca más al terreno de lo misterioso. En el tiento se hace una aproximación a un estado salvaje, se calibra el estado de las bestias. También se tientan las cuerdas de un instrumento antes de tocar para calentarlas, implica una preparación activa. El tiento es la acción de disponerse. El continuo entre epifanía y conciencia es una operación en la que se tienta y se tantea el camino de la acción.

Una de las consignas que más utilicé en mis primeros años como director de intérpretes fue “hazlo mal, hazlo muy muy mal”. Esta era la clave para introducir la errancia, un concepto muy importante dentro de lo que el “método Stanivlaski” entiende bajo el concepto de suma ( $1+1+1+1+1\dots$ ). Esta secuenciación de la acción busca ante todo que la repetición pueda estar viva, introduciendo de nuevo una consigna también muy usada por mí en esos años: “no busques repetir la meta; solo puedes rehacer el camino”. La interpretación bajo los parámetros de la ficción lógica cae frecuentemente en la definición y reinterpretación de una serie de estados emocionales. Romeo está enamorado de Julieta, y hace todo lo que hace porque está enamorado de ella. La acción estará más viva si se centra en el *cómo* de ese enamoramiento más que en el enamoramiento mismo, si “tantea” el proceso de sentirse enamorado y “tienta” a las bestias de la emoción, aquello que el *logos* no comprende. En el caso de las fórmulas

escénicas más centradas en lo real, la repetición cae totalmente en desuso y se practica como punto de llegada el hecho de permanecer en un estadio permanente de borrador. *Errar y errarse.*

Las equilibristas de *Canción Laverinto* tienen una particular relación con el “sentir”. Su sentir es un sentir mostrado. No es un sentir que luego se muestra, o que se muestra por que no le queda otro remedio. Es un sentir que sucede directamente conectado con el hecho de estarse mostrando, conectado de forma íntima y orgánica, lo que quiere decir que contiene en alguna parte de su interior, resguardada como secreto, la posibilidad de su propia transformación. Es más, el mismo hecho de construir es un acto sentido, no de forma tangencial, sino de forma directa y rústica. Trance en el presente, trance de la exhibición de un presente, trance que se exhibe para invitar al presente a entrar en trance. Una foto, solo para descansar.



Mónica Valenciano en *Canción Laverinto*. Barcelona, 2011.  
(Recuperado de <http://www.laportabcn.com/en/work/cancion-laverinto-occupationpractice>)

#### **4.1.3.- El público como *entendío***

En el flamenco hay un tipo de público muy concreto, como en el toreo, que son “los entendíos”. Entender lo da sólo la experiencia. El público como entendido responde a un modelo de organización social y cultural, en la que la comunicación apela a lo individual colectivo. El poder del entendío es asimilable, no tiene libro, se fundamenta en saber escuchar.

Existe una curiosa diferencia de uso entre el “olé” y el “ole”. El “olé” es una aprobación, mucho menos cándida, abrupta, un estar de acuerdo con lo que acaba de suceder. Más efusivo, más festivo. Es un público en el que todavía los silbidos no son una falta de respeto sino la provocación de un consenso para la reordenación de la fiesta. Es en este sentido que la fiesta es de todos, de *los muchos dispersos* convertidos en *los pocos concéntricos*. Cuando los saberes son genuinos, es decir, cuando su información proviene de la genética, “vienen de mujer”, compartirlos es un gozo. El público es un experto entusiasta y terrible.

En cambio, cuando se dice “ole” es porque se comparte el saber de lo que se está haciendo, más que el efecto que ha provocado ese hacer. Proviene más del dar aliento. Mónica Valenciano habla con aforismos a veces. Decía “estar en la apetencia y no en la voluntad”. El “ole” es apetente, el “olé” proviene del terreno de la voluntad. Ambas expresiones parecen provenir de la reducción de una expresión árabe: “Alá está aquí”, atestiguan una aparición. El grito nos pone de acuerdo en ella. En el “olé” ya hemos asumido como colectivo el hecho de que la epifanía haya aparecido, y en el “ole”, aún sin aparecer, se reconocen los caminos de su llamamiento. El resto de los “jaleos” sirven a la misma misión, pero de una forma tremendamente individual. Son impulsos que se lanzan de persona a persona para ayudar a “jalearse” el ambiente, a “jalar” del misterio algún dios que se manifieste.

#### **4.1.4.- El público como *partener***

La distancia entre el personaje/fuerza que se incorpora y el cuerpo mismo, se relaciona de forma directa con las distancias entre el público y sus visiones. El trabajo con la imaginación produce planos, en el sentido cinematográfico. Las *distancias* son un arma compositiva propia del/la intérprete.

La construcción del personaje implica la construcción de la comunidad a la que este se abre. Los hechos son hechos públicos, el cuerpo también lo es. En cierto sentido es una labor dramática, pero también es una labor intracorporal, es decir propia de una

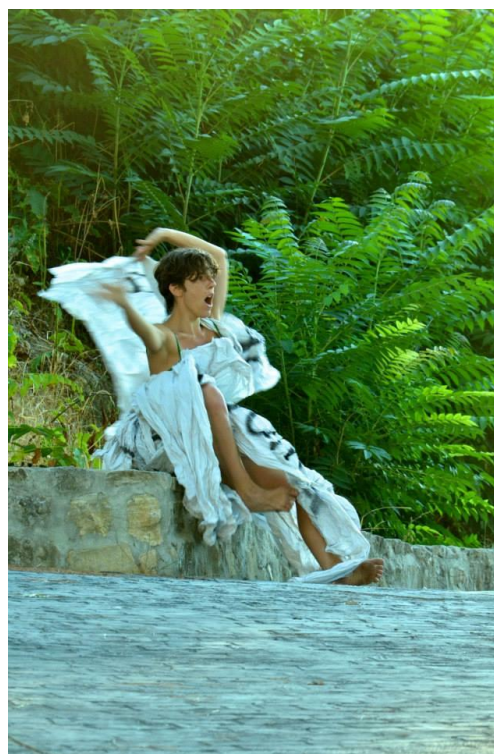
microdramaturgia de estadías o presencias del cuerpo. Esta se puede elaborar entendiendo la comunicación con el público como un espesor atmosférico alterable por la atención. Más allá de entender los círculos de la atención, por los que la escena será más grande o más pequeña, incluyendo más o menos al público, el espesor de las posibles “cuartas paredes” puede entenderse como un circuito, en el que el/la intérprete puede abordar las posibles direcciones de aquello que oculta y aquello que desvela.

En los casos en los que idea de personaje aparece desdibujada, asesinada o simplemente ausente, la realidad comunitaria del encuentro es el sustrato motivo, motor primordial de la escena y la composición de su arquitectura la principal de sus estrategias narrativas. Los estratos de esta realidad pueden manipularse según los niveles de cercanía que proponga la acción del/la intérprete. La manipulación de estas espesuras va más allá de las disposiciones geográficas del cuerpo (estar de perfil, de frente o de espaldas) o de lo velada que puede estar una acción matéricamente en escena (Irina está dando vueltas a algo que tiene en los bolsillos del delantal mientras intenta acercarse a Platonov sin ser vista). Uno de los recursos más usados en la construcción de “Práctica en la Frontera” y “Manifiesto en la Frontera”, ambas junto a Natalia Jiménez, fue la construcción de arquitecturas colectivas sin necesidad de alterar el espacio escénico ni la disposición de las butacas, sino únicamente usando los recursos de la atención como una distribución de planos parecida a la cinematográfica.

Partiendo de la idea que proviene de la semiótica, que distingue los marcos de la narrativa como diégesis, las posibilidades del juego dentro/fuera de la ficción/realidad provoca una multiplicidad de las variables, donde lo que está fuera de la diégesis (entidad narrativa) y dentro de ella puede volatilizarse como frontera y reinventarse cada vez. Al dejar al cuerpo como única herramienta en este juego de montaje de los planos de atención, todas las organizaciones arquitectónicas provienen de una especificidad de lo sutil, la elaboración de un cómo.

Fueron cosas tan sencillas como: realizar la acción aceptando la mirada externa, dejarse ver como en oblicuo, anteponiendo un para otros al supuesto “para vosotros”; inventarse otro público que no es el que mira (como una montaña imaginaria de enanos que nos mira desde el suelo); multiplicar los estados del yo (ser telonera de una misma,

poner en juego la ficción de estar poniendo en juego una ficción); estar de frente, muy presente y casi sin intención frente al público, pero con la atención en la memoria de lo que acaba de suceder, mientras lo vemos alejarse; tratar al público como a un ente ficticio (llamarlo jauría de perros rojos, como hacía Ivo Dimchev en *Some Faves*); expandir la acción más allá de los límites del público, inventándose un afuera; expandir un secreto que de repente se ha hecho carne y del que todas somos observadores.



Natalia Jiménez en las ocupación artística de “Manifiesto en la frontera” por las calles de Vejer, en 2014. (Recuperadas de: [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/tab=album&album\\_id=1516944618536608](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/tab=album&album_id=1516944618536608))

De esta manera se creó como resorte en *Joy*, la última de las piezas nacidas bajo el *Proyecto Conjugaciones*. En ella se reconocían las arquitecturas de la comunicación como actos de invención: cada suceso conlleva la invención de una realidad comunitaria. Gracias a este punto de vista se consiguió liberar la estructura narrativa de la pieza: todos los artilugios de la construcción, también los narrativos, caían del lado de la intérprete, se convertían en opción. Desde dentro Natalia Jiménez podía entender la espesura de cada suceso como una cualidad rítmica, modificando los círculos de la atención en los que incluía al público, bailar con medio cuerpo fuera del espacio y



explotar un privacidad del cuerpo nacida de una obsesión. En esta reorganización continua de la arquitectura de la comunicación, se devolvía interés al espacio escénico proponiendo un derroche del cuerpo, una opulencia de lo inmaterial.

#### **4.1.5.- Etimología de la palabra “sutil”.**

La palabra sutil deriva del latín *subtilis* que designaba en su origen al fino hilo que atraviesa por debajo (*sub*) una la tela. Pessoa (1986) habla de lo sutil como aquello que es la mismo tiempo útil y mutable. Patricia Caballero habla en sus laboratorios de “saludar lo que no se ve”, y luego explica que etimológicamente la palabra “saludar” proviene de “dar salud”. Karmit Even-Zur en sus prácticas de geomancia propone como primer paso que se “pida permiso al lugar para acceder”. Las tres ideas remiten al secreto, a ese hilo fino que está situado debajo del resto de los hilos, y que por lo tanto permanece oculto a pesar de atravesarlos.

Las direcciones de Patricia se encaminan a poner en relación lo estados sutiles de lo interno con los estados sutiles de lo externo. Bailarle a lo que no se ve, empieza por saludarlo con todo el cuerpo. Lo sutil tiene las cualidades de lo vacío y lo infinito. Es un todo casi nada. Karmit habla del lugar como ente o *entelequia*, un *hogar* en cierta forma expandido, donde no hay techo, pero sí rincones, en los que puede darse la intimidad, tener cuerpo.

La palabra “lar” proviene del latín. Usada en plural designa a los dioses domésticos vinculados a una familia. Estos dioses eran colocados junto a los antepasados muertos, representantes del linaje familiar, en la entrada de las casas romanas, cerca de un pequeño fuego también llamado *lararium*. Estos altares se situaban igualmente en época romana en terrenos públicos, calles, patios de vecinos, murallas y campamentos provisionales. El lugar, como emoción del sitio, contiene un altarcito efímero, itinerante o incompleto. Ese casi vacío que forma lo sutil. Relacionarse con lo sutil precisa de implicación e higiene, afinar el oído, dejarse *no ser* para, volviendo a parafrasear a Patricia, “atender a todo lo que no se ve, pero que está”.

#### 4.1.6.- Ser una fuerza del ser.

La consideración de todo lo que no es humano como “lugares” con los que la acción dramática puede relacionarse, abre la puerta a su expansión hacia todo lo que pueda considerarse el ecosistema, entendido como sistema de lo doméstico o lo pre-doméstico. Recordemos que *oikós* en griego denota el terreno del hogar. Se entiende el lugar/momento de la acción dramática como espacio y tiempo de intimidad, en el que más que una consideración de lo ritual de este espacio/tiempo desde el punto de vista de las religiones dogmáticas, se reconstruye o se reobserva la naturaleza desde un orden pagano. Desde este punto de vista, naturaleza y ecosistema pueden darse tanto en la urbe, en un espacio teatral, como en un espacio a campo abierto, sin que por ello puedan borrarse sus diferencias. La excesiva humanización de todo lo que rodea al arte teatral (luces artificiales, modificación del clima, ausencia de cualquier elemento natural que no sea humano...) fabrica un ciclo de comunicación con lo sutil bastante limitado.

Asistí a los entrenamientos de Patricia Caballero en Méjico, en Sevilla, en Santa Lucía, en Barcelona, en La Muela y en Madrid, a lo largo de más de tres años. Aunque las sesiones estuvieron bastante distanciadas en el tiempo. Recuerdo especialmente una de ellas, en Sevilla. Venía de haber estado trabajando con Karmit en la sesión *plan no plan* sobre ritualidad contemporánea. De aquella sesión salieron muchas intuiciones. El trabajo había sido muy fértil a nivel energético. Tenía la llave para entrar en la puerta de la atención expandida, aunque a veces el pestillo estaba encallado. El cuerpo había empezado a permanecer, a no-hacer. Después de este trabajo llegué a Sevilla para la sesión con Patricia. No hubo manera de acceder al picaporte, de encontrar la llave adecuada, que se multiplicaba en el arete del llavero, pero sí para tantearle el camino, así que me mantuve al filo de un principio de expansión de la conciencia, un umbral que ya era bastante reconocible para mí. Y la impotencia me llevó a la rabia y la rabia al vaciado.

En los laboratorios para la exploración de la conciencia en movimiento propuestos por Patricia se hablaba poco. O ella hablaba mucho o no se hablaba. En aquella sesión se

dijo poco, se dijo que dejásemos que lo interno se comunicase con lo externo, se realizaron una serie de movimientos correspondientes a mecánicas simples con una carga energética que ponían a prueba el cansancio y la desidia de cada uno/a; a través de ellos se higienizaban los conductos de la percepción, se descargaban todas las energías que una/o pudiese llevar acumuladas para poder relacionarse de la forma más vaciada posible con el entorno: con lo visible y lo invisible de fuera. Pero fuera solo había cemento y pintura plástica, de interior, para que no entrase la humedad, y un techo alto y un suelo de madera barnizado. Yo estaba muerto para la acción aquel día. Mantener una relación energética con el ecosistema era mucho más sabroso al aire libre, con pájaros y viento, cobijo, piedra, tierra y hierba. Fabricar el espacio, dotarlo de intimidad, descubrirle los secretos o co-inventarlos, se convierte en una tarea titánica dentro de una sala de ensayo. El oficiante sabe claramente que lo primero que tendrá que hacer será un altar doméstico (un “lar”), donde los circuitos de lo sutil humano puedan empezar a enredarse con lo no humano.

Entonces pensé en el aire. En la sala de ensayo en la que estábamos en Sevilla había aire. Encontré la llave, entró en el picaporte. En la ronda de conversaciones para hablar sobre cómo había ido la sesión, yo seguía moviéndome en lo múltiple. Entendí algo que estaba cerca de mí porque se relacionaba con la mirada, con medir las direcciones de la geometría del lugar, con devolverle a lo humano una categoría espiritual. El aire me ayudó a pensar que es posible volar en cualquier sitio.

La encarnación se realiza sobre la idea de fuerza o potencia de lo no visible. Encarnar una potencia es permanecer disponible, algo continuamente recordado por los maestros teatrales tanto del naturalismo. Una vez conseguida la organicidad del carácter, el misterio resiste en la vida y aquí los caminos muchas veces coinciden. Una cosa es la máscara de Romeo, y otra el proceso de su enamoramiento.

La figuración y el arte no objetual han traído un distanciamiento más certero entre las entidades de *fuerza* y *personaje*. Las distancias entre el teatro y la danza quizás puedan basarse en esto. Pero las mezcolanzas, como lleva insistiendo el arte desde poco después de la articulación de estas fronteras (ficticias), existen en mayor número que los

estados puros. Tampoco la idea de repetición ejercita fronteras reales bajo las que acuñar todas las opciones. Tanto en la biomecánica de Meyerhold como en el trabajo con los cantos y la palabra que provienen de Grotowski, la repetición es extremadamente meticulosa. Lo que se repite es un esquema en el aire que deviene cuerpo, carnalidad, lo que requiere de un riguroso entrenamiento. Pessoa (2004, p. 44), escribe sobre la disciplina

Lo que es común a toda moral pagana es que, sea cual quiera, no hay transcendencia en ella. La moral pagana es por lo tanto una moral de orientación y de disciplina, al paso que la moral cristiana es una moral de renuncia y de despegue. La moral epicúrea es en el fondo la tendencia hacia la felicidad mediante la armonización de todas las facultades humanas, lo que es, verdaderamente, una idea de disciplina, puesto que lo es de coordinación. La moral estoica es una moral de subordinación de las cualidades inferiores del espíritu a las superiores, pero superiores y humanas; el auge del cristismo está en el sacrificio y en la dedicación a la humanidad espiritual, el auge del estoicismo en la disciplina de sí mismo y en la dedicación al destino propio y, si a la humanidad, a la humanidad concebida cívicamente. El estoicismo es la más alta moral pagana porque es la moral pagana reducida al principio abstracto que es la esencia de todas las éticas del paganismo. La Disciplina es la única diosa ética de los estoicos; y es la disciplina, como hemos dicho, la base real de las doctrinas éticas del paganismo.

La encarnación es un proceso por medio del cual se trae *a este mundo lo que no está en este mundo*; la epifanía no requiere ni siquiera de un cuerpo para manifestarse, lo hace extrapolándose a él. La transformación que sufre el cuerpo en la aparición epifánica es una huella, un rastro o un atributo; pero cuando realmente se incorpora un ser que no es propiamente el intérprete, la transformación se convierte en símbolo de una presencia que habla desde el otro lado del velo. La construcción de un arquetipo es la delimitación de la epifanía más consciente de sus capacidades de transformación. El arquetipo funciona por atributos, un regalo para el cuerpo que le permite ser una fuerza. Uno de esos atributos puede ser la asignación de una estructura bio-rítmica definida, como es el caso de la codificación en la danza balinesa arcaica. Dentro de la inmensidad de códigos propuestos por el teatro europeo, yuxtaposición eterna de marcos con diferentes colores e improntas, hay que recurrir al teatro propio de culturas más ancestrales para observar la realidad de esta codificación. Si estas estructuras además están dotadas de una historia, heredada, experimentada, transmitida, diversificada, readaptada,

modificable, destilada por el colectivo y presente en él, se conformar una visión cultural pagana como la que describe Pessoa. Pero si las estructuras bio-rítmicas más ancestrales se reducen a los “tipos”, como sucede en la cultura teatral europea con el consiguiente desarrollo de personajes, el teatro queda sólo para lo humano: es un exorcismo de su domesticidad continuamente desacralizada. El regreso a lo “elemental” parece casi imposible.



Patricia Caballero en “Barrunto”, fotografía de Jesús Uberta, recuperada de <http://www.teatron.com/teatropradillo/blog/2016/06/15/imagenes-de-barrunto-patricia-caballero/>

El flamenco de Patricia Caballero es un flamenco de las potencias. Deforma las estructuras para ver qué hay dentro. Israel Galván hablaba en una sesión abierta para flamencos y no flamencos sobre lo gracioso del “pellizco”, que es eso que se produce cuando la promesa de llenar algo que falta, no se cumple. El pellizco se produce ante ese abismo: falta un tiempo, se omite, o se esconde el gesto para hacerlo mínimo, interno, sólo impulso y expresión negativa, en cuanto que es pura sensualidad, y juego de insinuación. Algo en el entendimiento rítmico del público, lo deja ver un presente que no está siendo. La memoria completa lo que se había predicho; justo lo que no se ha realizado, se realiza en la memoria con gran especificidad. Ahí tiene lugar la epifanía, cuando algo que no está presente en la materia, se manifiesta en la memoria. El cuerpo

acoge otro ser que no es el que estaba hace un segundo, pero no ya incorporada dentro de uno/a, sino suspendida en el aire y borrosa, como una nube con forma de bailaor, el fantasma prometido que se ve bailar más allá. “Rematar” en el vacío, sin cuerpo. En el baile por bulerías hay más en lo que el cuerpo deja por hacer que en lo que el cuerpo realmente hace.

En los laboratorios de Patricia Caballero hubo una irrupción específica del flamenco, por su interés personal y por su colaboración con Israel Galván. Muchas de las consignas de Patricia, casi todos sus consejos, la mayoría de sus acciones me siguen, son mi cuerpo. En el último laboratorio al que asistí plenamente, en Barcelona, durante el festival *Barcelona Ciuat Flamenco 2016*, fui *el fuego*, y el crepitar de las palmas era leña ardiendo. El flamenco contiene una apelación a lo ancestral totalmente genuino, sus estructuras bio-rítmicas se maman tanto que pueden reconocerse el juego que se hace con ellas. En el flamenco los entendíos se guardan algunos jaleos pero los presienten todos. El *ángel* despierta admiración, el *duende* directamente posee, es momento de la verdadera epifanía, integración total entre creador y criatura que no deja ver las costuras.

Los palmeros alimentan el fuego. Crepitan como la madera. La organización rítmica de las lógicas naturales, como las del fuego, producen un efecto en el flamenco totalmente arrollador. Lo salvaje agita el órgano común de todos los cuerpos, la memoria. Los entendíos son el fuego al mismo tiempo que encarnan el fuego, y el intérprete reta a todo lo que está al otro lado del velo, pretende una organización rítmicamente el caos, trae pulso vital a la muerte, al mismo tiempo sostiene la idea de ser efímero, sólo carne en el borde de su precipitación al vacío. La bulería es una síntesis bio-rítmica de un patrón, ancestralmente transmitida y constantemente reelaborada según los ecosistemas en los que ha vivido (ecosistemas de lo etéreo, ecosistemas sociales, ecosistemas de árboles). La bulería es totalmente posdramática y trágica desde su nacimiento, pero ante todo pagana, colectiva y vital.

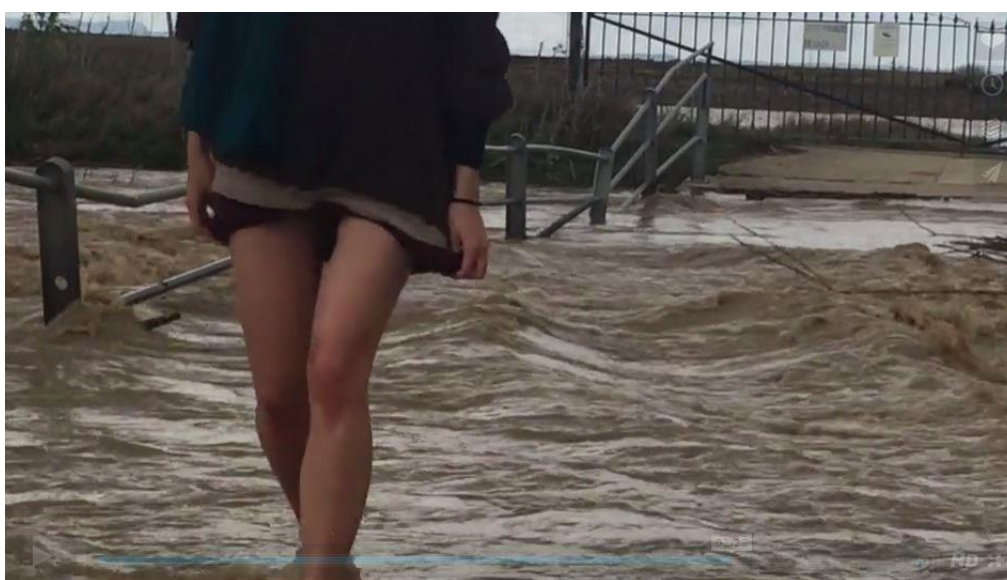
#### 4.1.7.- Sacrificio.

En la actuación se produce un sortilegio: el reino de lo sutil se manifiesta y se hace presente, el verbo se encarna. El ser humano puesto ahí, en el podium, altar, escenario, presta un servicio al mismo colectivo del que se separa, realiza un sacrificio. En *Plan no plan* investigamos las estructuras rituales exentas de dogmas, preguntándonos qué de la esencia ritual puede quedar en occidente, almacenada en nuestros cuerpos. Misteriosamente para todos, apareció la palabra “sacrificio”, ninguna de nosotras la esperaba. *Plan no plan* fue un contexto de conversación y práctica que tuvo lugar durante cinco días. Como su propio nombre indica, la virtud del contexto es su ductibilidad: el único plan que teníamos era el hecho de no tener plan. Guiados por Karmit Even Zur, visitamos varios lugares de la zona donde la energía estuviese concentrada, tuviese algo de particular o algún signo ancestral. También asistimos casi por casualidad a un pequeño círculo ritual de la luna llena frente al castillo de Santi Petri. Fue en aquel momento que empecé a preguntarme por Melkart, el dios de los Tartessos que dicen luego fue Hércules, y que figura en la bandera de Andalucía. A pesar de estar sosteniendo dos torres, la mitología de Hércules es totalmente ajena a la ritualidad andaluza. Al menos eso parecía.

De las prácticas que fuimos llevando a cabo sacamos una lista de palabras clave, de manera totalmente informal, desayunando con tostada sin hora ni reloj ni un tener que ir o tener que hacer. La lista quedó así el último día: *sanación, conexión, gnosis, intención, llamada a los espíritus, repetición, comunidad, iniciación, sacrificio, comida, celebración, bautismo, limpieza, fiesta, “she can fly” (ella puede volar), agradecimiento, homenaje, “she can pray” (ella sabe orar), contagio*. Esta última palabra fue esencial para nosotras en los días venideros. Buscar la manera en que la acción misma se contagie, por el poder evocador o por la intensificación de intenciones. Contagiar todas las áreas del sistema posibles. Para ello hay que meterse de vez en cuando en terrenos pantanosos.

La palabra sacrificio no tiene muy buena publicidad y tampoco la tuvo entre nosotras durante la práctica. El término vino a mí de la siguiente manera. Había llovido

muchísimo en Cádiz. Faltaba una semana para la Semana Santa y éramos en total cinco personas recorriendo la Laguna de La Janda. Después de las lluvias la laguna estaba rebosante. La laguna fue desecada en los años 60/70 para dedicarla al cultivo de arroz y verdura. Ahora el agua había vuelto a su lugar (lo hace en ocasiones, cuando la lluvia es tanto que no puede drenarse) llenando la memoria de los muertos. El grupo era compacto. Estábamos ante uno de los diques, que era incapaz de sostener el caudal del agua que le pasaba por encima, entre unas estructuras metálicas que habían sido un puente. Una de nosotras entró al agua, agarrándose a los barrotes de hierro. Todas estábamos allí, pero era ella la que había expuesto su cuerpo al frío del torrente de agua. Ella se separó y fue todos nosotras. Un cuerpo se había desvinculado del grupo, se había ofrecido para ponerse en contacto con una fuerza muy concreta y muy determinada, presente, real. El torrente.



*Plan no plan, Cádiz, 2015. Captura del momento (recuperada de <https://vimeo.com/139040853>)*

La chica salió varias veces del agua, creo que cuatro o cinco veces. Cada vez que salía se quitaba parte de su ropa, hasta que se quedó totalmente desnuda. En una de estas salidas dije la palabra “sacrifice”. Era imposible que esta palabra fuese aceptada como una idea para el ritual nuevo, limpio, ecológico, conectado con lo natural. La chica volvió a entrar al agua, casi desnuda.

Aún volvió a salir una vez más. Cada vez que volvía al grupo, estaba con nosotras, en



*nuestro espacio*, pero su mirada seguía concentrada en el torrente de agua, y su cuerpo en el hacer del sacrificio. Este *espacio nuestro* era para ella era un espacio de reposo e impulso, un lugar de exhortación donde preguntarle a las fuerzas qué más ha de ser hecho. Totalmente desnuda entró de nuevo al agua. La fuerza del torrente seguía siendo la misma. Se agarró a los barrotes de metal del centro del puente, se agachó para que el agua golpease todo su cuerpo, hasta el cuello. Entonces empezaron los gritos de parto. En ese momento la acción dejó de ser colectiva. Justo en ese momento apareció “ella” como individuo con una claridad diferente y definitiva. Nosotros ni siquiera *éramos su grupo*. En el último momento del sacrificio se produce una suspensión del tiempo, en la que puede entrar el terror, porque ya no se puede intervenir. Es el momento de la muerte, la experiencia directa del ser/no ser que forman las cosas. La representación del sacrificio conlleva un riesgo, el público sufre porque permanece en un aceptado límite frente a la acción, observando cómo quien oficia el sacrificio puede morir en el intento. Es una acción que ha permanecido hasta ese momento ocultada bajo el símbolo. Justo en el borde antes de la acción final quien oficia se detiene. Por encima de la demostración se cuela la intención de acercarse más a la muerte, de evidenciar lo que en el interior de todos quedó de oculto desde el primer momento: el pavor de que el sacrificio sea real.

Ofrecido el cuerpo a todos los dolores, casi obscenos, la mujer en el torrente levantaba sus gritos de parto, ya dentro del acto real; había saltado al lugar donde nada se sabía. A nosotras desde afuera, se nos levantaba poco a poco una incógnita que nos devolvía cierta calidad de expectación: no sabíamos qué cara tendría la criatura, tampoco sabíamos que cara poner nosotros. El acto se convirtió en *performance* por un instante. En un último grito volvimos a congregarnos en la acción, porque entendimos algo nuevo de lo que estaba sucediendo; ella estaba pariendo el torrente. Entonces volvió a rehacerse el símbolo y la laguna entera se llenó de otro aire, muy tranquilo y tierno. Había nacido una madre.

No existe un estatismo en la mirada, una cosmovisión única y determinada de la idea de público que pueda sostenerse en el sacrificio. La mirada es una experiencia intertextual de todos los textos que aparecen en ella misma, y sólo en ella. El cuerpo entró para

colocarse al servicio de las fuerzas y ser mirado, admirado y compartido como acto sacrificial. Interminablemente y a la vez. Y entonces se convirtió en el cuerpo en el que podían manifestarse trozos de la historia del mundo, y sobre todo en un cuerpo en el que podían concentrarse los deseos colectivos al mirar de frente el reino de lo terrible.

¿Qué reside aquí como técnica? ¿Qué más que una intención de ser espejo del yo compartido en sus accidentes, cristal de las naturalezas? ¿Qué potencias nos visitarán para ser canalizadas? ¿Cómo puede tener este acto un lugar determinado, una hora señalada, una llamada en el campanario, una entrada que pagar, un asiento asignado en una fila de una butaca? Nadie programó nada de lo que pasó en *Plan no plan*. Nada de lo que sucedió adquirió la excepcionalidad del evento *a priori*.

El día anterior a la visita a la Laguna de la Janda, nos congregamos en una cueva pequeña en una roca, donde había pinturas rupestres que parecían contar cómo se pescaba el atún. La montaña en la que estaba esta pequeña cueva estaba frente al mar. Allí residir fue la clave. No estar en otro lugar que aquel y colocar la atención en ello mismo, en residir, en permanecer. La sabiduría técnica sólo puede asemejarse a tirar una caña y esperar. No hay voluntad de hacer, solo paciencia y buenas opciones. Quien oficia un sacrificio solo debe *prestarse* a hacerlo. El exceso de voluntad nubla la mirada, tensa los músculos, convierte la emoción en artificio y la epifanía en fraude. En el sacrificio reside un riesgo de las condiciones que en el drama aparecen *a salvo*.

## 4.2.- Percepción.

### 4.2.1.- Abrir el tiempo.

Muchos de los ejercicios planteados por Pere Sais en sus laboratorios, tanto dentro de la sala como fuera, en contacto con la naturaleza, tenían que ver con no *apresar* lo que se percibía. En vez del término *apresar* Pere usaba frecuentemente *engancharse*. Durante toda esta escritura he analizado qué significa *engancharse* a lo que se percibe y qué consecuencias tiene esto en la comunicación, en el nivel empático y en las estéticas de la identificación entre intérprete y personaje, y entre público e historia. Pero entremos un poco más en qué significa esto de no *engancharse* a lo percibido. En el lenguaje usado por Grotowski y su escuela (Pere también usaba esta descripción) esta actitud en la acción se basan en las tácticas sobre la *atención vigilante*.

Durante las sesiones de trabajo, realizadas en retiros de cuatro días, Pere proponía que se llevasen a cabo varias acciones insertadas en lo cotidiano. Desde el momento en el que se ponía el sol hasta el alba del siguiente día, por ejemplo, estaba totalmente prohibido hablar, había que organizarse para cenar y dormir comunicándose con el resto de los compañeros y compañeras sin usar ninguna palabra, salvo lo necesario para que aquello no se convirtiese en una pantomima. El silencio era una puerta para lo que sucedería después, en la hora del sueño. Durante toda la noche, Pere nos organizaba por turnos, de manera que durante toda la noche siempre había alguien despierto, al cuidado del resto. En este estado de vigilia, durante aproximadamente una hora, había que sentarse en medio de la sala, mientras el resto dormía, y contemplar la llama de una vela. No había más indicaciones sobre lo que hacer. El resultado de este trabajo de *vigilia* sería privado y secreto. Al día siguiente comenzaríamos la mañana desayunando y realizando algún ejercicio físico, normalmente corriendo por el campo en fila india o practicando las estructuras de movimiento clásicas del entrenamiento grotowskiano.

En todos los ejercicios, de una forma más o menos sutil, residía la consigna de *no*

*engancharse*. En las carreras por el campo se insistía en que guardásemos una distancia con la espalda del compañero/a que tuviésemos delante, y que esa distancia se conservase sin alterarse durante toda la carrera. Además, se formulaba la consigna de *no engancharse* ni a la espalda del compañero ni a ningún otro elemento del monte, piedra, árbol o mata de tomillo. No había más detalles sobre cómo podía realizarse ese trabajo, sólo se te hacía notar que si te fijabas demasiado en las cosas al correr, probablemente te tropezarías y saldrías rodando por el barranco. Pero fue durante el ejercicio del *turning* que entendí más lo que se estaba pidiendo.

*Turning* es un ejercicio clásico desarrollado por Grotowski en su última etapa y conservado por su escuela como uno de los puntales del entrenamiento físico de los intérpretes. Se trata de una secuencia fija de movimientos en los que el grupo, distribuido en el espacio en forma de diamante, va girando hacia los cuatro puntos cardinales con unas premisas claras. La partitura está totalmente coreografiada y después de ensayarla en la sala, realizamos el ejercicio fuera, en un valle de la montaña donde tenía lugar el encuentro con Pere. Durante todo el ejercicio del *turning* se hablaba de la lentitud de la mirada, de no dar saltos entre los volúmenes de las cosas observadas, mientras se realizaban los movimientos y los giros del grupo. En cada punto cardinal encontrabas un nuevo paisaje con el que relacionarte y la manera detallada en la que se hablaba de este *no apresar, no enganchar* al objeto percibido, hacía que en cada movimiento hubiese una dedicación total y al mismo tiempo una liberación de la intensidad. El recorrido de la mirada sobre las cosas se empezaba a soltar. La práctica era en realidad muy muy sencilla y tremendamente fácil de autogestionar. Para mí era muy claro cuando recorría con la mirada el volumen de los objetos sin realizar ningún salto, y cuando saltaba de un objeto a otro. Esto provocaba la conciencia del detalle. El detalle que hay dentro del detalle que hay dentro del detalle que hay dentro del detalle. La atención vigilante es una manera de abrir el tiempo para percibir la intimidad del objeto en un continuo entrar dentro de él, infinito.

Fue gracias al *turning* que entendí lo que se planteaba en las carreras por el campo y durante la vigilia: a lo que había que atender era al tiempo que está dentro del tiempo, como en un estado de liquidez que conecta las cosas por dentro. Esta atención se opera

a través de una continua sobreestimulación sobre los detalles presentes. De otra manera también se efectúa una ampliación de la mirada, una atención sobre los detalles del todo que hace imposible la gestión de lo percibido a través de una racionalización de los objetos; *engancharse* a las cosas es pensarlas demasiado. La sobreestimulación preserva el cuerpo de quedarse en una impresión sobre lo que percibe. Sin embargo, en la vigilia, al limitarse el marco de la mirada a la llama de una vela, no se producía el *desenganche* usando un mecanismo de sobreestimulación. Había que conseguir ver los detalles de la llama en el interior de cada momento, para dilatarlos en un tiempo presente inestable y eterno, contemplando plenamente las posibilidades de movimiento del ser. El eterno instante, del instante eterno.



en el parque natural de la Breña, Vejer, durante el taller realizado junto a Pere Sais *Técnicas originarias del performer/* Colectivo Arriero, Cádiz, 2015. Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/tab=album&album\\_id=1509915945906142](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/tab=album&album_id=1509915945906142)

Este instante de aquí contiene otros instantes en su interior, que están aquí, dentro del aquí y más dentro del aquí. El viaje hacia el interior no implica una intensificación, sino justo lo contrario; entrar en el objeto es desintensificar la mirada, pasearla. Si los detalles se consumen con estrés, se genera una anticipación. Para no anticipar, para evitar que la mente rellene con su recuerdo lo que se ha percibido, hay que intentar no acotar los objetos con la mirada, es decir, no consumirlos ni consumarlos. El presente está lleno de detalles cambiantes.

Haciendo un traslado al *oficio del intérprete que se exhibe*, estas técnicas dan una vía de trabajo concreto a la misma pregunta que se hizo Stanivlaski sobre la organicidad: ¿cómo se puede revivificar la escena después de repetirla constantemente? La formulación de esta pregunta es más necesaria cuando la acción teatral está basada en el diálogo dramático aprendido. El excesivo pacto hace aún más difícil la vivificación de la acción en la escena. Es en el trabajo con los detalles que se puede liberar la vida de la escena, en una continua reinención del juego entre objetos y seres escénicos que formen el drama.

Volviendo a la actividad realizada con Pere Sais, he de reconocer que la cabeza me dio un vuelco. Al final del primer retiro, después de correr por el campo, guardar silencio, trabajar con los cantos haitianos a las 3 de la mañana, hacer vigilias por turnos y elaborar esquemas de percepción basados en la puesta en acción de coreografías grupales al aire libre, mi cuerpo percibía el mundo como un extenso campo de vida infinita. El traslado entre aquellas técnicas a herramientas útiles en la escena parecía desaparecer, pero era más preocupante que el hecho de no poder operar la realidad básica. Por ejemplo, se me hacía tremendamente difícil pensar en conducir un coche. Creía que iba a estrellarme porque el pie iría a la ventana en vez de al freno mientras agarraba el volante para querer abrir el maletero. La misma sensación tuve con Patricia durante las sesiones de trabajo realizadas en la Casa Encendida de Madrid.

El estado de la percepción no era lo que yo había experimentado estando en escena, transfigurándome en personaje o echándole cuerpo a una fuerza en movimiento. Aquello era algo mucho más parecido a un trance estirado en la materia, un trance operativo, un estado alterado que podía permanecer y durar. Concentrarse es seleccionar de entre lo que se percibe solamente aquello que anula la posibilidad del accidente, lo que nos mantiene seguros. La operatividad del trance está en el hecho de vigilar. Para vigilar es necesario observar todos los detalles. En un estado así, cuatro coches y un semáforo se me convertían en cosmos: sería imposible no chocarme. El proceso de selección de la información en la *atención vigilante* no es un acto de concentración exclusivo, apela a un estado salvaje del “yo” inmerso en lo que lo circunda, es una

Estas ideas me tenían cogido por el estómago. Era el cuarto día del primer encuentro con Pere y estábamos todos sentados en la mesa. Después de preguntarle por lo del coche y por lo de conducir le dije que había sentido una intensa conexión entre sus prácticas y algunas otras que tenían más relación con el chamanismo y el zen. Yo sé muy poco de estas dos cosas, pero si de algo me sirvió la lectura de Castaneda fue para tener muy claro que el estado del “conocimiento” se consigue mediante una actitud clave ante la vida/práctica, permanecer decidido y abandonado a la vez: ser totalmente consciente de no saber adónde se va, pero tener la actitud de quien lo sabe a ciencia cierta. Es una paradoja difícil. Experimentarla requiere de cierta planificación y de muchísima disciplina. Castaneda habla de la impecabilidad del guerrero en la tradición *yaqui* (2001b, pp. 87-88)

La confianza de un guerrero no es la confianza del hombre común. El hombre común busca la certeza en los ojos del espectador y llama a eso confianza en sí mismo. El guerrero busca la impecabilidad en sus propios ojos y llama a eso humildad [...] Hay tres clases de malos hábitos que usamos al enfrentarnos con situaciones fuera de lo común en esta vida. Primero: podemos no hacer caso de lo que está ocurriendo y actuar como si nada hubiera pasado. Ése es el camino del santurrón. Segundo: podemos aceptar todo cuanto se presenta y sentir como si supiéramos que es lo que está pasando. Ése es el camino de los devotos. Tercero: podemos obsesionarnos con un suceso porque no podemos descartarlo o aceptarlo de todo corazón. Ése es el camino del tonto [...] Un guerrero actúa como si nunca hubiera pasado nada, porque no cree en nada, pero acepta todo tal como se presenta. Acepta sin aceptar y descarta sin descartar. Nunca siente como si supiera ni como si nada hubiera pasado. Actúa como si tuviera el control aunque en realidad está temblando de miedo. Actuar en esa forma disipa la obsesión.

Los métodos interpretativos hablan de permanecer atento y no concentrado, de ser extremadamente concreto y al mismo tiempo permanecer modificable: cuanto más detallada sea una partitura psico-física, una acción, una arquitectura de lo interno, más libertad podrá tener la/el intérprete. El binomio estructura/libertad encuentra en lo pequeño y en lo íntimo una conexión sobrecogedora.

La *atención vigilante* y la *conciencia transparente* apelan a un vaciado del individuo, no sólo en lo que afecta a sus operaciones en la escena. Estos “métodos” se transforman en formas de vida, cruzan todas las caras de la persona. La vía contemplativa del Zen busca “vivir sin comentario”; sobre ello escribí unas notas en 2016 después de leer el Tao Te King en la preparación de “La obra vacía” y atender las distancias entre el ser y las cosas (Jorge Gallardo, inédito)

#### VIVIR SIN COMENTARIO

La historia es un comentario de la existencia.

Existir sin historia es existir simplemente.

El comentario detiene la experiencia.

La alegría es un comentario de la existencia.

La emoción es un comentario de la existencia.

La paz es un comentario de la existencia.

Solo el vacío garantiza una existencia sin comentario.

Para no hacer y dejar que se haga, el camino es largo.

Para no poseer las obras que en uno mismo se obran.

Iluso es aquél que toma decisiones drásticas.

Ir a la raíz es un trabajo lento.

Paciencia y perseverancia son el camino hacia el vacío.

Las soluciones drásticas delatan al ego apegado a sus emociones.

En el vacío no hay nada que sentir.

Ni paz ni alegría ni tristeza ni separación ni una especial restricción.

Quien en su hacer no hace, no dice, no sabe, no hace, no es.

La insatisfacción no es propia del sabio.

La emoción no es propia del sabio.

Un sabio nunca es sabio para siempre.

Aquél que busca ser sabio, cae en el error de querer ser.

Aquél que busca ser en la experiencia, cae en el error de querer ser.

La verdad es vacío

Dice el TAO TE KING (1995, p. 55 – enseñanza XLIII)

Lo más flexible de la Tierra supera a lo más rígido.



Lo que no es, penetra hasta donde no hay hendiduras.

Estos campos del espíritu se alejan de los saberes técnicos del intérprete acostumbrado al diálogo y sus formas, pero sus consideraciones para la libertad dentro de las estructuras son usadas continuamente, como camufladas en un no-decirse de la disciplina interna que generan la calma necesaria para estar en la acción y dejarse ser en ella. Volviendo a la frase de Valenciano “estar en la apetencia y no en la voluntad”.

Otra de las frases centella de Pere Sais durante los entrenamientos que el llamaba “técnicas originarias del performer”, fue sobre los cantos haitianos. En ellos se mantiene una estructura corporal, una forma de andar que se relaciona con una forma de percibir. Sobre esta actitud Pere decía que era “estar de pie en el principio”. *Estar de pie en el principio* es no tener razón, actitudes propias de los arquetipos del niño, el loco, el ingenuo y el número 0, en la que quien acciona se *deja accionar* y no sabe qué vendrá después, pero puede permanecer allí, de pie, es decir presente. Es una actitud que se mantiene durante toda la sesión de cantos: en ellos se debe estar siempre de pie y siempre en un principio. En las sesiones de cantos suceden relaciones con la estructura melódica y vibracional del canto y del cuerpo, con lo que resuena en los compañeros y los testigos, con todo aquello que presencia y testimonia la acción, empezando siempre por corporeiza el canto, sin engancharse, sin producir números, sin producir secuencia. “Un hombre va al saber como a la guerra: bien despierto, con miedo, con respeto y con absoluta confianza. Ir en cualquier otra forma al saber o a la guerra es un error, y quien lo cometa vivirá para lamentar sus pasos” (Castaneda, 2001a, p.35). No saber. Quizás vislumbrar.

#### **4.2.2.- Proximidad en el trabajo con la palabra.**

El trabajo con el detalle en espectáculos teatrales donde se “repite un texto” es un campo de experimentación increíblemente positivo. En las salas de ensayo junto a Andreu Martínez o David Menéndez, donde la construcción del solo como formato escénico en el que el monodrama se convierte en trozo de vida relatado, se hacía sobre un texto pactado y repetido con exactitud, se podía tener una visión de laboratorio muy

interesante. Los impedimentos se exageraban al máximo, lo que permitía que lo que funcionase fuese de radical importancia. Si éramos capaces de producir vida era por una constante aproximación al material, también a la palabra, buscando en la experiencia con ella las mismas cualidades etéreas que podían encontrarse en las prácticas realizadas al aire libre con Pere Sais o Patricia Caballero. Era una idea estúpida. Que te pudieses relacionar igual con una palabra que con una planta, un párrafo no es un caracol.



Andreu Martínez en “Constantino Martínez Martínez, último habitante”, Madrid, 2016. (Recuperada de [https://pbs.twimg.com/media/C\\_E7YZdXUAAiJlX.jpg](https://pbs.twimg.com/media/C_E7YZdXUAAiJlX.jpg))

En los ensayos con Andreu Martínez para su solo “Constantino Martínez, último habitante”, el trabajo con el texto requirió de muchísimo tiempo. La escritura partía de investigaciones e impresiones de Andreu sobre la aldea de su abuelo, San Benito. Durante el espectáculo era de radical importancia que existiese una proximidad entre el discurso y Andreu, no como personaje o presencia sino como persona. Las consignas me venían de Ester Roma, con quien trabajé durante dos años en un laboratorio de interpretación. “¿Qué de mí puedo poner aquí hoy?” No se trataba de realizar ningún tipo de examen psicológico. Era una pregunta básica que podía ser contestada con facilidad, pero se exigía como proceso necesario y primordial. Como diría Patricia

refiriéndose al movimiento, para que este viviese era necesario que en él la persona se implique, se aplique y se explique. Se “implica” para después “aplicarse” y poder así “explicarse”.

Lo que traigo de mí aquí hoy vendrá para ser transformado. El proceso revela algo fundamental para la técnica interpretativa: el acto escénico es un ofertorio. Desde esta aproximación de la palabra a la esfera de la persona, la pieza del *último habitante* fue testimonio y documento.

El trabajo con la palabra y con la idea misma de veracidad propone cierto *estatus creativo del conocimiento* que participa de la idea de parcialidad, mutabilidad y eventualidad de la información. Al no poder apresarse la totalidad, el conocimiento se acerca a las particularidades del mundo y, en vez de aislarlas del resto, se crea cada vez a partir del contacto puramente experiencial. La lectura del objeto redescubre el objeto en sí, en su “ideal” particularidad. El trabajo con la palabra es necesariamente ingenuo.

El ingenuo no asimila la distancia entre la palabra y el objeto. La sufre cada vez. De ahí su relación con la genialidad infantil. Lo genial proviene de un vacío primordial en el que los sentidos no están editados. Esta sensación de distancia que reside dentro de las palabras en su aproximación al objeto, hace valiosísimos los saberes anteriores a la formación del alfabeto. Algunas de las tácticas que utilizamos en el trabajo con la palabra, en la escritura de guiones y en su modificación según la vitalidad del momento de la escena requiera, venían del trabajo que estaba realizando junto a Natalia Jiménez en “La obra vacía”, en la que el trabajo con la palabra se fusionó con el del sonido y el movimiento para la creación de una estructura sugestiva en la que el vaciado tenía una intención política. Algunas de estas tácticas fueron:

- Dislocar la palabra cotidiana.
- Desequilibrar la idea de autoría ofreciendo un material “versionable”.
- Trabajar la palabra como un cuerpo vacío, vulgarizable.
- Desarrollar una poética del método y del código escénico mismo, planteando a través del lenguaje una forma también ingenua de “escribir la escena”.



Extracto del video promocional de “La obra vacía” en el Festival Mes de Danza 22, Sevilla, 2016.  
Recuperado de: [https://www.youtube.com/watch?v=i\\_HNPYdWYzY&t=2s](https://www.youtube.com/watch?v=i_HNPYdWYzY&t=2s)

El texto busca entenderse bajo la óptica de lo procesual, ya no como una escritura prefijada que pueda repetirse, sino como estructura ideológica que despliega sus particularidades en el presente. Por otro lado, la palabra busca enfatizar su poder evocador, su calidad de signo abierto desde la más radical de sus subjetividades.

Ahora bien, ¿cómo gestionar la plenitud en el plano perceptivo ampliado (multifocal)? Conectar con un sistema que no funciona por opuestos supone vivir la pluralidad y gestionar la abundancia. La oposición que se elimina es entre palabra aprendida y palabra espontánea. Abundancia y pluralidad, son leyes básicas de las estructuras del caos. Las lógicas se convierten en tremendamente paradójicas, ya que el contacto con la palabra, en proximidad, implica un entendimiento de la singularidad de las partes, para lo que se convirtieron de gran utilidad las consideraciones de Baudrillard sobre el apresamiento de lo real sobre el mundo metafórico (2008, pp. 20 y 34)

Una vez hecho desaparecer toda trascendencia, las cosas no son más que lo que son

y, tal como son, son insoportables. Han perdido toda ilusión y se han vuelto inmediata y completamente reales, carentes de sombra y de comentario. [...] Y, al mismo tiempo, esa realidad irrebasable ya no existe. Ha perdido razón de existir por cuanto no se intercambia más por nada ni tiene ya ninguna contrapartida.

[...]

Matamos las imágenes mediante el sentido. Lo real toma calidad de ficción por la ostentación de las imágenes saturadas de sentido determinado. Fundido encadenado de realidad y ficción en el que todo lo real está sujeto a un hacer-ver, a un listo-para-ver [...] La transparencia es eso: forzar todo lo real hacia la órbita de lo visual (de la representación, aunque, ¿se trata aún de representación?; se trata de exhibición, que de hecho toma la mirada como rehén.

El imaginario de la cosa es la cosa misma, saturada de realidad, haciendo imposible recrear algún tipo de misterio a su alrededor. Por lo tanto, lo primero a observar es la creación de distancia entre las palabras y las cosas, parafraseando el título de la obra de Foucault. Esta creación es la creación de un vacío, entre la memoria y el presente, que permita la conexión de las partes en el todo, de las opiniones y metáforas de las cosas en lo real, para establecer un estado poético del presente. En la densidad, cada parte conserva su individualidad. Está separada del resto y potentemente unida al resto, a la vez. Para entender mejor la manera en las que se agolpan las particularidades del objeto/palabra, sin que esto caiga en lo peyorativo, puede leerse lo que Deleuze dice sobre la “haecceidad” (1994, p. 264)

La haecceidad es un modo de individuación, diferente a una persona o sujeto. Individuación como relación compleja de partes intensivas, de velocidades y de lentitudes. Una cuestión de intensidades, de potencia, de poder, de líneas intensivas. Cuando hablo de poder, me refiero a poder hacer, todo lo contrario de poder someter.

Todo podría ser más simple. Si la palabra fuera un cuerpo. Podrían llevarse a cabo actos de exorcismo de una forma doméstica y sin sangre. Sacar afuera la idea y olvidarse ya de esta cosa fantasmagórica de escribir como operación de apresamiento. Recitar lo aprendido no se traduce en nada que uno pueda penetrar ni consumir de ninguna otra manera humana. Las palabras son como las estatuillas de los dioses. Y con eso nos contentamos y nos masturbamos. Masturbarse en el peor sentido de la palabra, el de

babear en un ciclo sin salida a cambio de un placer barato y de rápida extinción.

¿Cómo plantear una presencia carnal de la palabra? ¿Qué significa reivindicar su calidad como hecho público desde la escena? No sé si la investigación de Stanivlaski hubiese sido la misma si hubiese entendido el guión como una estructura rítmica de conceptos en la que la palabra no sería ya aprendida sino apropiada.

#### **4.2.3.- El punto de encaje.**

En la visión que del chamanismo escribe Castaneda (2001a) existen tanto seres animados orgánicos como inorgánicos. En vez de “seres”, Castaneda habla simplemente de energía consciente de sí misma. La energía animada (consciente) inorgánica es aquella que convierte la energía del universo en datos sensoriales. En la energía consciente animada y orgánica, como es el caso de los seres humanos, se produce una doble interpretación: la de los seres inorgánicos y las del órgano. Si la cognición humana se transforma y evoluciona será capaz de superarse a sí misma y dominar la percepción para vaciarla de interpretaciones. Es lo que en “las enseñanzas y en el resto de sus libros Castaneda llama “parar el mundo”.

Para el sistema chamánico del que él habla, el sistema de respuestas válidas culturales está cada vez más alejado de “la verdad”. Para la iniciación chamánica será de crucial importancia el “intento”, en el que la percepción podrá aproximarse al “oscuro mar de la conciencia” (“la verdad”), percibir los otros mundos que hay en el mundo y mutarlos. La “cultura” es para el entendimiento *yaqui* (el de la tribu mexicana con la que al parecer contactó Castaneda) una localización única del “punto de encaje”, una interpretación colectivizada de los procesos de percepción posibles. A través de este “punto de encaje” compartido, el grupo de humanos de una cultura interpreta la energía en un mundo cotidiano, compartido por todos los del grupo. La variación de la localización de ése punto de encaje, provoca un cambio en la percepción dando lugar a universos completos y nuevos, que esperan ser interpretados y que son totalmente verdaderos, porque se puede vivir y morir en ellos. Esta variación puede realizarse a través del sueño, la enfermedad, la ayuda de plantas psicotrópicas, la extrema fatiga y la

intervención de personas con poder. “Intentar” es realizar un movimiento volitivo del punto de encaje.

La primera parada se haga aquí. El chamanismo según explica Castaneda accede a través de la iniciación a una serie de mundos tan reales como el cotidiano. Que sean reales no quiere decir que no puedan cambiarse a través del trabajo del brujo. La “verdad” a pesar de ser fáctica (todos los mundos posibles son esos mundos posibles y no otros) es móvil. Cada punto de encaje conecta directamente con mundos determinados que han sido estudiados por los chamanes. Su cultura es un legado, una señalización en el camino. Apelan a la libertad total, fuera de la influencia de toda socialización y síntesis.

En la sesión junto a Patricia Caballero en la Casa Encendida tuve por primera vez una relación próxima con este saber: sentí que podía percibir directamente con el ombligo. El proceso del “diálogo interno” (Castaneda 2001b) se paró. Ya no era necesaria una traducción racional del mundo como coletazo final necesario del proceso de percepción. Se percibía directamente. En vez de sintetizar o procesar la información en el cerebro, tenía la sensación tremendamente física de almacenarla debajo del ombligo. Había algo de interpretación en el camino, quiero decir que había un tipo de filtro. No sentía que las cosas llegasen tal cual a mí. Había una selección natural de intimidades que me resultaban atractivas. Allí estaba mi mirada silenciosa. Fue muy fugaz esta aproximación y por eso seré breve con el inciso. Sólo puedo decir que cualquier problema me parecía una bendición, porque quedaba muy claro por dónde se podía seguir avanzando.

Usé y uso todo lo que leí en Castaneda como una fiebre. Los transvases entre el trabajo del/la intérprete y la iniciación chamánica pueden realizarse al menos en dos niveles, salvaguardando una parte del conocimiento (el que puede ser escrito) y respetando el resto. El/la intérprete de la epifanía consciente se mueve en el terreno de lo *exotérico*. La epifanía consciente esotérica es propia de una personalidad más bruja y no puede transmitirse sino oralmente, como manda la tradición por ejemplo de los indios *bahúles*. Siempre existió la necesidad de que ambas existieran como complementarias en las

ritualidades ancestrales. La adquisición de tácticas se organiza por estaciones, forman ritos de paso. Espero que en todo este texto lo brujo sea un olor equiparable con el olor a anarquismo. Imagino a veces la política como una especie de terreno/puente entre lo exotérico y lo esotérico; quizás sea ésta la mayor de mis utopías. En ella la política desregularía la cultura.

#### **4.2.4.- Higiene perceptiva: vaciarse para estar presentes.**

La influencia que sobre lo real crea nuestra propia percepción es real. La filosofía que sustenta estas tácticas es optimista. En las prácticas de Patricia Caballero, ella confiesa su interés por la salud. Sacándole el jugo al trabajo con el cuerpo, en los sistemas de entrenamiento e investigación propuestos por Patricia, suele usarse la repetición de un patrón de movimiento relacionado con el símbolo del infinito. “Ochos” que pueden dibujarse en diferentes partes del cuerpo y que manejan la energía creando un circuito. Patricia estudia la manera en la que los movimientos pueden permancer en el tiempo, durante muchos minutos y a plena intensidad, trabajando con el cansancio, la fatiga y la desorientación. En estos circuitos Patricia encuentra formas de alimentar la energía para que el cansancio no aparezca, sea vencido, o se sostenga en algún lugar de la acción sin estorbarla. En eso suelen consistir los ejercicios que ella misma llama de “higiene”. Ejecutando estos movimientos suelen aparecer obstáculos que generan grietas por las que se escapa la energía, lo que provoca que no pueda revertirse. Estar presentes significa trabajar sobre esos escapes, limpiarse el cuerpo de obstáculos, lavarse la percepción, algo que recuerda a la *vía negativa* de Grotowski.

En muchos momentos he visto en las sesiones de Patricia una labor de desintoxicación. También en primera persona. Una desintoxicación muy básica y muy de la carne. Patricia habla de climatología y de la fuerza de la gravedad, para crear un sistema de movimiento sostenible, que no requiera de una continua fuente de alimentación. En la intención se colocan premisas para sostener el movimiento en el tiempo, encontrando la adecuada distribución del peso, la relación con la respiración y el uso de la inercia. La estructura es libertad; en el permanecer se abre la posibilidad a reorganizar la estructura sin que el flujo se pierda ni se requiera de más alimento.





Práctica de movimiento junto a Patricia Caballero, dentro del contexto “El cuerpo rústico”, realizado por el Colectivo Arriero en Santa Lucía, Cádiz, en 2014. Recuperado de [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album\\_id=1511243819106688](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album_id=1511243819106688)

El vaciado es una preparación para tener adaptabilidad a los procesos: en este sentido estar vacío significa generar todas las necesidades, estar listo para todas ellas. Este vaciado provoca un no-hacer para acabar en un no-ser. La acción proviene de la generación de un vacío, necesaria para que el deseo sea. Dota de realidad de los objetos interiores (Sais, 2015), los capacita para poder relacionarlos con las realidades del resto de los objetos, cuyos detalles tendrán una organización fractal, dividiéndose y ramificándose cuanto más se experimenten y cuanto menos se “sepa” de ellos. Las ideas de vacío e infinito vuelven a conectarse y el intérprete las “vigila”, las “observa”, no las “comprende”. El juicio niega la posibilidad de experiencia; es preciso que el cuerpo se quede en el paso anterior al juicio, en la percepción clara y sin peso. La lucidez no tiene peso. Pesa el cuerpo del lúcido queriendo ser cuerpo en estado de lucidez. En el saber no se es. No hacer significa no dejar que el hacer mismo siga haciendo. Por eso los haceres lentos son más seguros; y los haceres que obran la paradoja, el hermetismo y la no resolución. Acabar la obra sin determinarla, éste podría ser el camino. Por eso producir es el mal de estos tiempos. Hay que desconocerse para desposeerse. La vida es algo muy parecido a no tener cuerpo, a no existir y dejar que pase.

Como antes decíamos en la cita, solo el vacío garantiza una existencia sin comentario. Comentar es perder el equilibrio. También de forma literal. La experiencia con Pere Sais, Patricia Caballero y Mónica Valenciano, se extendió en el tiempo y tomó una forma muy extraña. Junto al grupo de investigación tántrico al que pertenece Monika Dawidziuk (Tantra Serca) realicé un trabajo colectivo sobre la muerte en una reserva de lobos, en Lituania. Ahí tuve la experiencia de que perder el equilibrio o sostenerlo depende de que uno se comente a sí mismo su experiencia o de que no lo haga.

El equipo de Tantra Serca propuso un ejercicio en el que había que girar sobre uno mismo mirando el horizonte. La única indicación era que había que dejar que el horizonte entrara en la mirada. Había que intentar no “ir” hacia el horizonte al verlo, sino dejar que “el horizonte viniera”. El primer trabajo fue fijarme en mi modo de ver. Al girar rápidamente sobre mí me empecé a dar cuenta de que dejaba la cabeza un tanto atrás, así que veía las cosas de forma retardada: mis ojos no miraban a donde miraba mi esternón. Intenté colocar la cabeza, mientras seguía girando, y me di cuenta de que en realidad eran los ojos lo que se quedaban un poco atrás, haciendo que el paisaje que veía perteneciera al “pasado inmediato”. Era un valle extenso y el horizonte estaba a kilómetros de distancia en casi todas direcciones.

Cuando corregí mi mirada empecé a pensar en la consigna que nos habían dicho al principio, la de dejar que el horizonte viniera y no ir a él, mientras seguía girando. Lo que me impresionó fue la velocidad. Al mantener los ojos al frente, si giraba más rápido podía tener una imagen continua de lo que había a mi alrededor, los 360°. Pensé que se parecía a estas postales extremadamente apaisadas donde hay fotos de playas alargadas. Y me caí. Aquí fue donde se me formuló la pregunta “¿qué es una experiencia sin comentario?”

Volví a girar y tengo que confesar que tanto una cosa como otra fueron una fiesta. Tanto permanecer por un instante con la sensación de tener la imagen de los 360° como caerme. Cada vez que me caía se me confirmaba la sensación: “comentar detiene la experiencia”. La percepción ampliada provoca un estado en el que la suspensión de los procesos racionales es un requisito. Uno de los mayores peligros de la interpretación es

el de sucumbir al enfrentamiento con el reflejo que el público devuelve de la acción y del intérprete mismo. Si el círculo de la atención no es lo suficientemente fuerte, el intérprete pierde el equilibrio. De aquí proviene la siguiente pregunta “¿cómo integrar un comentario sin detener la experiencia?”

#### **4.2.5.- El personaje como *accidente*.**

Lo primero es mantenerse vacío, confiar en las cosas inciertas, mantenerse abierto a lo que el presente pueda traer. Mónica Valenciano citaba a Emily Dickinson (2013, p.31): “Yo habito la casa de la posibilidad...” En otro momento del taller, se cita sin citar al viejo Stanivlaski, hablando sobre la idea de “estar ocupado” en escena: “la de cosas que pueden pasar cuando uno se ocupa en algo. Ocuparse en algo para desocuparse de uno mismo”.

En las rondas de improvisación, el ejercicio de la maestra Txiki, había una primera fase que suponía una gran dificultad para la mayoría de los compañeros. En ella se ponía en práctica lo que significaba “ocuparse”. Stanivlaski, y el método tras él, distingue de una manera específica entre acción y actividad, suponiendo que la segunda es menos dramática pero que puede igualmente generar vida. Lo importante de una actividad es que pueda despertar una actitud íntima: que el/la intérprete pueda enredarse en algo activo y “desplegable”. El/la intérprete estará “ahí, con sus cosas”; en ese ocuparse en algo, se desocupará de sí mismo y se dejará ser, se dejará afectar por aquello en lo que se ocupa. Los ejemplos de Txiki eran muy simples. “Puedes hacer un crucigrama y pensar que en eso te va algo o puedes leer el horóscopo para ver si tu hermana por fin encontrará un trabajo”. Toda la implicación que lanzamos con esa mirada íntima a la acción en el “ocuparse”, produce en el ojo del espectador la creación de un círculo de atención, un mundo aislado abierto secretamente para él. De nuevo aparece la “organicidad” que, recordemos, es la virtud por la cual las cosas contienen en su interior el germen de su propia transformación. Algo es orgánico cuando de ello deviene cierta autonomía. Volvamos a Emily: “Yo habito la casa de la posibilidad. Ella tiene más puertas y ventanas que la de la razón.”

Inventar es una suerte de milagro para el que hay que estar dispuesto en el vacío, “de pie en el principio”, “decidido y abandonado”. El intérprete está enteramente ocupado por la acción, de forma que la “persona” deja de hablar y entonces la acción “es” por sí misma. Estas consignas eran repetidas constantemente y englobadas en la consigna principal durante los talleres de Mónica Valenciano y que hemos ido usando a lo largo de los epígrafes de este capítulo: “estar en la apetencia y no en la voluntad”.

En la acción dramática, y sobre todo después de las formulaciones del Actor's Studio, se entiende que, para que ésta esté “viva”, debe generarse previamente una necesidad que la motive. Medea debe generar la necesidad del amor para accionar el odio: “necesito que me ames y por eso te mato”. Pero más allá de redundar en simplismos que casi nadie pone en práctica, habría que preguntarse qué significa “estar en la apetencia”. La apetencia es una invitación a crear dentro de sí un vacío y permanecer a la escucha. Vuelvo a parafrasear a Mónica: “primero hay que crear el hueco, para que después nazca el vaso.”

Crear un vacío es ocuparse continuamente del “tanteo energético del presente”, horizontalmente habitado, que permite la comunicación entre lo construido y aquello que lo construye. El resultado es la creación de un ente intermedio, entre la persona y el personaje, el individuo y el constructo, el creador y la criatura: la persona cruzada por el evento se equipara al evento cruzado por la persona; el cuerpo se duplica, se divide, es él y su acción por separado y al mismo tiempo. De esta manera aparece la conciencia en la transformación del cuerpo, en la producción de su epifanía y supone una integración entre quien fabrica y lo fabricado, manteniendo una suerte de vaivén al mismo tiempo que creando una nueva categoría, que *per se* se mantiene fuera de todo catálogo.

### **4.3.- Cuerpo.**

#### **4.3.1.- Estado de gracia de lo real.**

Las tácticas para accidentarse están fuera de uno/a. Son un ejercicio de composición, la creación de un juego en el que uno/a se sumerge. Aquí tocamos el límite con el oficio de los/las directores/as. Interpretar conlleva el hecho de *recomponer* en tiempo presente una elaboración de la memoria. Las técnicas de la Composición en Tiempo Real (CTR) trabajan sobre el presente escénico como la disposición de un campo en el que accidentarse. Como dijimos el *fallo* es el estado de gracia de lo real. El imprevisto se convierte en artificio después de una intervención.

Joao Fiedeiro, parte responsable del desarrollo de esta técnica en la danza contemporánea portuguesa, dio una pequeña charla en Barcelona en 2010. En ella colocaba un vaso en el borde de una mesa, mientras seguía hablando. Hablaba de la capacidad de la realidad de ser atrayente cuando se muestra en ella la posibilidad del accidente. También hablaba del poder de lo casual, y de la capacidad del cuerpo de completar esa supuesta casualidad y convertirla en artificio. Una sublimación de la realidad que rechaza de pleno la hinchazón, la sobredosis de afecto. Una sublimación de lo corriente y moliente.



Nazario Díaz en la versión escénica de “Oro”, Tenerife, 2015. (Recuperada de <http://lalagunaahora.com/wp-content/uploads/2014/11/Nazario-D%C3%ADaz-1.jpg>)

Recuerdo que Roberto Fratini después de venir a ver la pieza *Oro* me dijo: “en cuanto

se introduce el canto ya todo lo que sucede es sublime. Es una lástima volver a lo pedestre. Yo no lo haría”. Se refería a una parte de la pieza. Me estaba aconsejando que sacara alguna de las escenas. La disposición de una realidad en la que accidentarse es sólo una puerta de entrada. Una vez que se cruza el umbral, merodear es una práctica. Si aparece una epifanía la mirada reclamará que se sea consecuente con ella, o que la inconsecuencia se convierta en estética.

Hacer las cosas “como si nada” desarrolla un nivel de atención muy alto, en el que la búsqueda de la posibilidad del accidente se convierte en una ocupación apasionante. En los ensayos de *La obra vacía* hubo una fase en la que el trabajo con los objetos nos cogió de lleno y nos sumergimos en la construcción de una instalación plástica. Las lógicas del accidente suelen colocarse en la escena a través del trabajo con objetos. Ellos parecen estar ahí, como si nada. Y es en esa nada que pueden agrietarse para que ocurra el accidente. La hinchazón de la imagen los convierte en trasto.

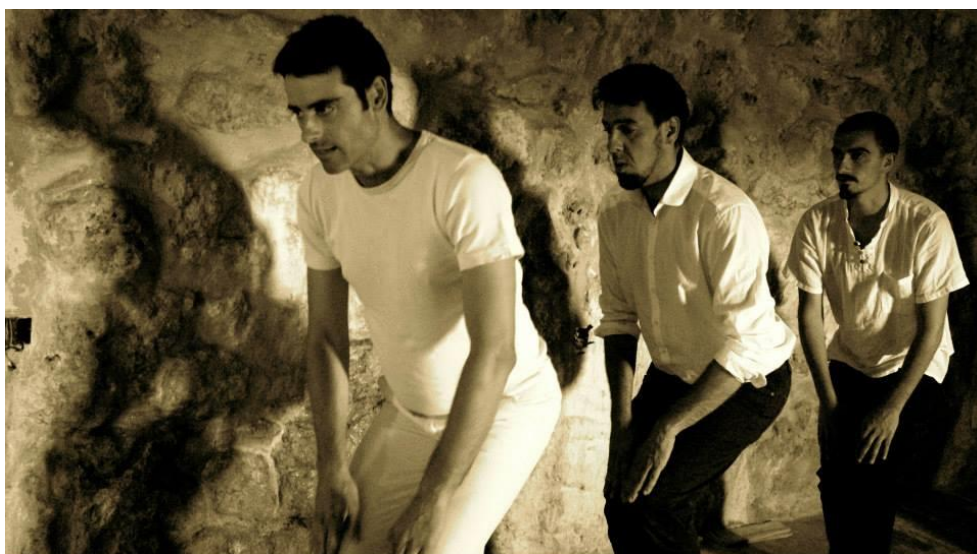
#### **4.3.2.- Ecología de la acción**

Una acción ecológica es aquella que no genera desperdicio ni agota las cosas. Una acción capaz de sostenerse en el tiempo y que está en equilibrio con lo que la rodea, tocándolo lo menos posible. Sais habla de ecología como una vuelta a casa en el glosario de términos al final de su investigación (2015, p. 91)

Tècniques de les fonts: [...] Les tècniques de les fonts que ocupen Grotowski tenen dos trets característics: són dramàtiques –en sentit humà– ja que estan lligades a l'organisme en acció, a la organicitat, i són ecològiques en el sentit que estan lligades a l'entorn, a les forces de la vida, al món vivent.

Técnicas de las fuentes: [...] Las técnicas de las fuentes que ocupan a Grotowski tienen dos rasgos característicos: son dramáticas -en sentido humano- ya que están ligadas al organismo en acción, en la organicidad, y son ecológicas en el sentido de que están ligadas al entorno, a las fuerzas de la vida, en el mundo viviente.

En una visión del mundo guiada por la escasez, donde los recursos son escasos y el tiempo es finito, el desperdicio es un acto bastante grave. En un posible sistema económico y conceptual regido por la abundancia, no existiría el desperdicio como tampoco existiría el cansancio. Agarrarse agota las cosas, porque impide que se regeneren. Una acción ecológica está basada en el respeto, propone alterar el medio lo menos posible, dejar en él la mínima huella. En un estado máximo de codependencia el mayor respeto es el silencio. Para actuar de forma ecológica deberá conocerse el medio a la perfección, para no generar un impacto. Conocerlo no podrá significar agarrarlo. El conocimiento que no genera propiedad es un conocimiento respetuoso, observa las cosas en su movilidad y no las determina. La palabra “terminar” procede del latín *terminare*, poner un límite, cerrar con una linde; terminar implica acabar las cosas, agotarlas. Por lo tanto, en un estado final de las cosas, si la acción dramática muere, si acaba, el/la intérprete debería “verla morir”, y en ese ver sería inagotable.



Entrenamiento junto Pere Sais de *yambalú*, estructura básica del caminar sobre la que se corporeizan los cantos haitianos. Santa Lucía, 2014 (recuperado de <https://www.facebook.com/profile.php?id=100002760439956>)

Este grado de implicación con las cosas es íntimo al mismo tiempo que autónomo; propone una visión próxima del mundo al mismo tiempo que reclama para el ser cierta independencia. El “agarre” siempre es mutuo: si uno determina las cosas con su percepción, las cosas lo acabarán determinando también a uno, por lo tanto se hace tremendamente necesario conservar una autonomía en la percepción. Entregarse y al mismo tiempo estar uno en sí. La epifanía consciente tendría estas dos gradaciones



como en estadios nunca separados, no ser para dejarse ser, y ser al mismo tiempo, independientemente de lo que suceda. Una máxima proximidad y una máxima independencia. La táctica es el manejo de una paradoja. “Un cazador tiene un trato íntimo con su mundo y sin embargo es inaccesible”. (Castaneda, 2010, p. 107). El proceso de la epifanía consciente (en el que el intérprete opera sobre su propia transformación de su cuerpo en relación con “lo otro”) no es un proceso redundante sino paradójico. La autonomía requiere que la consciencia devuelva al proceso epifánico un rastro de humanidad que lo haga comunicable en un sistema de códigos compartidos.

Dentro de un estado biológico y tosco de la materia, se establece una estrecha interrelación entre atenciones, biologías y ambientes, sobre la que escribe Longlay (2016, recuperado de <http://dx.doi.org/10.1080/10462937.2016.1240827>) haciendo referencia al trabajo de Hanna (1994)

Somatics as an academic field of study originated in the 1970s with the publication of Thomas Hanna's series of "What is Somatics?" articles. According to Hanna's definition, somatics is "the art and science of the inter-relational process between awareness, biological function and environment, all three factors understood as a synergistic whole" (Hanna, 1976 4-8) [...] Movement across modes of attention, between micro and macro, was a serious consideration as we carefully tracked the differing kinds of attendance occurring between somatic-internal-cellular to macro-environmental-molecular awareness.

[...] I'm sensing my skeleton as a boat on an ocean of organs – but in this configuration my organs extend across the city, my lungs breathing via these trees, my blood functioning through water piped from the Waikato River two hours drive south, feet pressing through the floor, sensing the relationship between atmosphere and centre of the earth through which gravity holds me. The whirr of a washing machine. A change in temperature. I am a skeleton boat on an ocean of organs – a skeleton that extends to the brittle frames of every body connected to my touch, drifting on an ocean of things, their affects and trajectories, a process of inevitable mattering.

“Lo somático” como un campo académico de estudio se originó en la década de 1970 con la publicación de la serie de artículos de Thomas Hanna “¿Qué es lo somático?”. Según la definición de Hanna, la somática es “el arte y la ciencia del



proceso interrelacional entre la conciencia, la función biológica y el ambiente, los tres factores entendidos como un todo sinérgico" (Hanna, 1976, 4-8). La atención, entre micro y macro, fue una consideración seria a medida que seguimos cuidadosamente los diferentes tipos de asistencia que ocurren entre lo somático-celular interno y la conciencia macro-medioambiental-molecular.

[...] Siento mi esqueleto como un barco en un océano de órganos, pero en esta configuración mis órganos se extienden a través de la ciudad, mis pulmones respiran a través de estos árboles, mi sangre funciona a través del agua que fluye del río Waikato dos horas hacia el sur. Con los pies presionando el suelo, percibiendo la relación entre la atmósfera y el centro de la tierra a través del cual la gravedad me sostiene. El zumbido de una lavadora. Un cambio de temperatura. Soy un barco esqueleto en un océano de órganos, un esqueleto que se extiende en los marcos frágiles de todo cuerpo conectado a mi contacto, derivando en un océano de cosas, sus afectos y trayectorias, un proceso de materia inevitable.

La acción ecológica implica un retorno al terreno de lo doméstico como terreno de conexiones íntimas entre atención, biología y ambiente. Estas interrelaciones ponen a las tácticas en un posicionamiento totalmente experimental, es decir en el lado de la "persona". La cultura, de formarse, será una "cultura de los pocos", no por potenciar su lado exclusivo o esotérico, sino precisamente por el grado de intimidad propuesto en sus relaciones. Los pocos son "los que aparecen", "los que se aproximan", "los que se vinculan".

#### **4.3.3.- Tránsitos del entrar en trance.**

La preparación de la plástica del/la intérprete siempre ha sido una constante en todos los métodos. Una acumulación de saberes relacionados con la danza, el canto, la esgrima o la dicción, van formando las vías por las que el/la intérprete podrá mostrarse. En la última fase de la epifanía consciente, la traslación de una comunicación sutil al cuerpo requerirá igualmente de un soporte textual, de una actitud, de una forma de abordar la palabra. Como dice Patricia Caballero, será el momento en el que la acción tendrá que *explicarse*, después de haberse uno/a *implicado* y *aplicado* a ella. Esta especie de fase final de la acción dramática no es sino un nuevo impulso: de la forma que adopte el cuerpo y la voz del/la intérprete para explicarse podrá nacer una nueva implicación. Nos encontramos de nuevo con la idea de *organicidad* como coherencia interactiva de las

partes.

En las formas de la epifanía consciente, “explicarse” es explicar el tránsito, convertir en acción el hecho mismo de estar accionando. Pero no sólo. Es convertir en materia “legible” la experiencia con lo sutil. Es un “volver aquí” después de haber “estado allí”, pero además un volver aquí, donde todos estamos, también los que miramos, también los que asistimos. El trance compartido fue uno de mis objetivos durante la creación de la pieza *Surrender* junto a Rocío Guzmán. Basada principalmente en una experiencia física del canto, la pieza intentaba contener la idea de sesión extendida en el tiempo, sino bien se quedó en los merodeos de una investigación inmadura. Sin embargo, el trabajo con Rocío fue esencial para encontrar un lenguaje con el que poder articular ese apresamiento del cuerpo, esa traducción necesaria de la epifanía en una materialización que pueda compartirse.



Rocío Guzmán en *Surrender* durante el estreno en el Festival Mes de Danza 22, (recuperado de [http://lemuragency.com/wp-content/uploads/2016/05/surrender\\_rocioguzman\\_1500x.jpg](http://lemuragency.com/wp-content/uploads/2016/05/surrender_rocioguzman_1500x.jpg))

La primera de las premisas aplicadas al trabajo con Rocío, vuelve a provenir de mis clases con Txiki Berraondo, quien definía mediante una relación de tensores este “ir a allí” y este “volver aquí”: “es una relación entre un ancla y una cometa; la cometa está atada al ancla a través de una cuerda; cuánto más alto vuela la cometa, más tendrá que

pesar el ancla”. “Ancla” y “cometa” se convirtieron en la mejor manera de visualizar lo que pasaba en el proceso interno de la interpretación, sobre todo en esta fase en la que lo interno se exterioriza, se convierte en lenguaje.

¿Cómo volver aquí sin desmerecer el trance? ¿Cómo elaborar un trance en la mirada? Patricia suele hablar en sus laboratorios de “traer abajo lo que está arriba y subir arriba lo que está abajo”, por lo que plantea una convivencia de los circuitos. Ambos recorridos se convierten en esenciales para las piezas escénicas, es decir, el teatro contemporáneo que se alimenta de estas tácticas habla principalmente de ellas. En este sentido la técnica se convierte en tema, como ya sucedía en el expresionismo pero ahora de una forma totalmente radical, ya que será el trabajo con el cuerpo del intérprete el que compondrá los sentidos y las significaciones, abandonándose por completo la idea de un texto dramático previo ajeno al acto de la creación. La actitud del/la intérprete será una actitud de constructor/a; las tácticas aparecerán como sudor real. En este sentido serán tácticas continuamente desveladas y despiezadas en todo su proceso.

Además del trabajo con Rocío Guzmán, ha sido muy importante todo lo elaborado junto a Natalia Jiménez durante casi cinco años de trabajo continuado sobre la aparición del proceso de la epifanía, recogiendo la idea de ampliar los círculos de la atención como antes se explicó sobre el trabajo de Ivo Dimchev, en el que la cuarta pared, más que no existir, se traslada fuera del espacio escénico incluyendo al público en una especie de burbuja de ficción que se hace matéricamente presente. En *Práctica en la frontera*, Natalia elaboraba una secuencia coreográfica que se repetía incluyendo al público en el proceso de imaginar otro público que no estaba presente. Natalia giraba en un corro compuesto por compañeros de escena imaginarios. El cuerpo de Natalia entraba en un proceso de agitación minuciosamente detallado, del que iban emergiendo “otros cuerpos” continuamente apresados para ser puestos en práctica, de forma que el proceso de su construcción quedaba totalmente al desnudo. La tarea estaba en quedarse con uno de ellos y dejarlo prevalecer. A ese “otro cuerpo” lo llamábamos “el bicho”. Compartir al bicho, mostrarlo, practicarlo, practicar el hecho de mostrarlo e incluso de demostrarlo, y dejarlo estar sin que nada más suceda que el hecho de su propia manifestación. A esto se refería Txiki con el ejemplo del ancla y la cometa; si el vuelo es grande, el peso habrá de ser mayor: la acción deberá aterrizar en el presente sin dejar

de volar.



Natalia Jiménez en “Práctica en la Frontera”, Sevilla, 2014. (Recuperada de: <http://mercatflors.cat/es/espectacle/ciutat-flamenco-2016-practica-en-la-frontera-recital-2/>)

Hay algo precioso en reconocer la tensión de la cuerda que une estos dos polos, en calibrar las distancias de “ese otro” conmigo. Este proceso de deconstrucción desvelado se convirtió en tema central de mi investigación con Natalia durante los ensayos de la última pieza del *Proyecto Conjugaciones*, haciendo un paralelismo con la imagen de un pescador que espera a que pique algún pez en su caña. Así se desgranaban las consignas durante los ensayos para elaborar una pequeña narración de cada suceso del cuerpo: “que el público vea cómo estás lanzando la caña, cómo estás esperando que aparezca un pez. Que el público entienda que ha picado un pez muy grande. Que vea el esfuerzo que se realiza para sacarlo del agua. En el último momento, justo cuando ya va a salir el pez, convertirlo en un pez muy pequeño, en un boqueroncillo”. Detallar el proceso de la epifanía era la escritura de ese micro relato en el que es el “cómo” lo que produce la maravilla.

Otro ejemplo de este trabajo fue la fusión de dos estructuras de movimiento cuyo cruce en el mismo cuerpo enviaba la sensación física hacia el terreno de “lo otro”. La idea era recoger las acciones que tenían lugar en la pieza *Júbilo* y sintetizarlas, de manera que pudiesen ser trabajadas como cápsulas de movimiento independientes. Una vez

elaborado este proceso, se construyó un sistema de improvisación en el que Natalia iba de una síntesis a otra, indistintamente, siguiendo el impulso de sus apetencias. *Júbilo* fue una pieza ensayada durante casi tres años, lo que provocó una tremenda asimilación de sus partes. Natalia viajaba con gran facilidad de una escena a otra, sin que en el proceso hubiese escapes en la “vivencia” de las acciones. Nacían nuevos nexos de unión y tras proponerle la posibilidad de “visitar” dos cápsulas de movimiento a la vez, el trabajo con el cuerpo en la conexión con lo sutil se disparó.

Creamos una especie de circuito en el que los nombres de las escenas figuraban en escritos en el suelo, de modo que visitar cada zona era visitar la escena. Al principio se elaboraba un recorrido en el que los desplazamientos no tenían ninguna calidad específica. Natalia iba de unas zonas a otras sin tener que considerar ese desplazamiento como una acción. Luego “tensamos” esa relación entre lugares. A esto lo llamamos “el sistema del deseo”. Siguiendo con la premisa según la cual Natalia viajaba de una síntesis a otra según sus deseos del momento, se elaboró una especie de condicionamiento que consistía en no satisfacer el deseo hasta el final. De esa manera la intérprete se obligaba en la fase anterior al estallido de la acción. En ese momento Natalia se obligaba a visitar otra zona de síntesis, dejando que resonara en su cuerpo ese deseo no satisfecho. Cuando la insatisfacción creciese hasta el límite de ser demasiado atrayente, Natalia debería volver a la síntesis anterior y satisfacerla. En esos momentos hablábamos de “arrojo”, de ir no sólo al centro de la acción sino al centro de su clímax.

Al colocar el foco en el proceso de construcción de la vivencia, se hace necesario redoblar los esfuerzos para estar “en el centro de la acción” y no en sus alrededores. Cuando sucedía algo parecido en las clases de Txiki Berraondo ella lo denunciaba diciendo: “hazlo tú, que no lo haga tu secretario”. Estar en el centro de la acción es entonces estar en el presente de su construcción, ni anticipándolo ni revisándolo. La actitud fascinadora, fascinante y fascinada, transforma el ilusionismo en carne consumible. La actitud de la constructora deja sus acciones en un estadio de borrador, hasta encontrar una escritura que satisfaga o sea honesta con el momento, y le de cuerpo. En el caso del “sistema del deseo” los cruces producidos entre cuerpos, la aparición de nuevas conexiones entre los temas de la pieza, la elaboración de una coherencia instantánea, muy carnal, nos llevó a Natalia y a mí a desarrollar *Joy*, la pieza

que cierra el ciclo del “Proyecto Conjugaciones” y en la que la libertad de la creación se coloca definitivamente en primer plano. La pieza narra precisamente esto, cuáles son los tránsitos del entrar en trance.



Natalia Jiménez en *Joy*, Sevilla 2017 (Fotografía recuperada de: <http://dancefromspain.feced.org/natalia-jimenez-gallardo/>)

Sin embargo, durante las exploraciones de movimiento de los laboratorios de Patricia Caballero, las tácticas se volvían menos prácticas, más etéreas y difíciles de describir. Con ella hablé de anzuelos, garfios y escalas, de cosas que se “jalan” de ese lugar de la percepción que se visita y de cosas que se “elevan” desde el lugar de la materia hacia ese “otro lugar”. El hecho de mostrarse o no mostrarse parece tener menos relevancia. El esfuerzo de la manifestación estaba en elaborar un circuito geométrico y energético entre la materia y lo sutil. Bajo esta visión la idea de “sesión” como formato escénico posible para este tipo de relaciones con la *epifanía* se hacía más más necesaria. La mirada debería parecerse más a la que experiencia el público del teatro Noh japonés, que puede *residir* en la platea y visitar la escena como una ensoñación autónoma.

La idea de “sesión” puede asociarse en parte a la idea de “cansancio”, igual que la idea de “espectáculo” se asocia a la “expectación”. Como decíamos antes refiriéndonos a las investigaciones de Castaneda, el cansancio extremo puede provocar un cambio en la percepción que nos haga llegar a ese “otro lugar/cuerpo”. En esos estados se carece totalmente de patrones para interpretar la “nueva” realidad que aparece o se visita. Castaneda (2001) habla del “miedo” como del primer enemigo que uno/a se encuentra

en el camino del conocimiento. Miedo a no saber traducir, miedo a entrar en otro sistema de cognición que no funciona a través de la razón y que engloba de manera distinta el conjunto del cuerpo. Castaneda (o su maestro Don Juan) aconseja no volver sobre la “realidad” para compararla con nuestra percepción. En cierto sentido de lo que habla es de asimilar la distancia entre una realidad y otra tal y como se manifieste, sin dudar de la veracidad del nuevo mundo que se ha abierto ni dejarse llevar por la melancolía y el miedo que se desprende de la vuelta a las percepciones “habituales”. Más bien lo que hay que hacer es asumir el miedo y seguir avanzando, no darse por vencido en la exploración. Esta ha sido una de las grandes insistencias de Patricia en todos sus laboratorios, seguir, durar, permanecer. Tocar continuamente las distancias.

En un estado más avanzado de la iniciación chamánica, Castaneda habla del segundo enemigo natural en el camino del conocimiento. Este enemigo es “la claridad”. Cuando el miedo se ha superado, la mujer o el hombre en conexión con esos estados alterados de conciencia se enfrentan a una claridad que puede convertirse en cegadora. El *iniciado* y la *iniciada* se apurarán cuando debería ser pacientes o serán pacientes cuando debieran apurarse; tontearán con el aprendizaje, lo usarán como fanfarronería. Entonces se deberá desafiar a la propia claridad, pensar que se trata casi de un error, medir con tiento sus pasos y tener paciencia.

Manteniendo siempre un grado de incertidumbre y consciente descontrol, se anula la posibilidad de elaborar “reglas” y de normalizar los procesos, lo que implica en cierta forma aceptar el régimen de lo *indómito* y permanecer en los estados salvajes. Hasta aquí pueden trasladarse de alguna manera las líneas del chamanismo con la labor del/la intérprete. Pero la necesidad de explicarse coloca la elaboración del material en otro lugar, como veníamos diciendo, en la posibilidad de compartir el trance.

Volviendo al trabajo con Patricia, se me hizo muy importante durante sus laboratorios estar atento para captar el momento en que la percepción cambiaba, lo que iba definiendo la manera de abandonar el *logos* y aceptar la inmersión en lo desconocido. Aquí fui ganando “claridad”. La inmersión podía sostenerse quizás durante quince segundos o, en los días de mayor dedicación, alrededor de veinte minutos. Para sostener esta activación de la percepción conectada con el movimiento fue de gran utilidad



entender a lo que Patricia se refería cuando hablaba de “observar al observador”.

#### **4.3.4.- Observar al observador**

Para implicarse en una acción dramática y vivirla, hay que estar en parte vacío de predicciones: saber adónde se va pero no saber cómo se llega. En el caso de la *epifanía consciente* la práctica misma se ofrece como experiencia, por lo que todas las tácticas del estar en trance aparecen como desveladas. Para entrar a la escena hay que tener conciencia de su vacío, transitar en las puertas de la acción, en la espera activa. La acción principal consiste en estar a la escucha para identificar cuando se produce un cambio en la percepción, una grieta en el tiempo que pida ser bailada.

Siguiendo con los laboratorios de Patricia, hubo un momento que sus sistematizaciones me aclararon las vías por las que una epifanía podía ser sostenida y compartida. En toda su elaboración artística, Patricia comparte el interés por el binomio presente/conciencia. Para detallar el proceso por el que la epifanía puede sostenerse y compartirse, Patricia habla de observar al observador, un proceso parecido al del distanciamiento de Brecht, pero con una variante más. La sucesión de observadores se puede llevar hasta el infinito, de manera que se abre el circuito. El movimiento tiende a mantener una calidad de estudio en su ejecución. Parafraseando a Patricia la danza es una danza de la conciencia y de la atención, en la que quien danza primero *hace*, luego *siente lo que hace*, *observa lo que siente mientras hace* y luego por último *observa al observador*.

Dentro de esta estructuración de la atención hay poco hueco para el trabajo con la plasticidad o la parquedad del signo corporal, como signo escénico. Como decíamos anteriormente, casi todo el foco de la acción dramática recae sobre su propio tránsito. Es el acto mismo de imaginar lo que se vuelve carne, algo que me recuerda tanto a las formulaciones de Meyerhold como a la síntesis buscada por Tairov.

En el laboratorio de Madrid, Patricia quiso profundizar en su investigación y planteó la posibilidad de observar al observador que observa no ya una acción, sino su eco. El proceso de la memoria se infiltraba en el “hacer” del/la intérprete, de una forma parecida a como se había infiltrado en los ensayos de *La obra vacía*. Tanto la conciencia como la atención se vuelven cada vez más íntimas: la conciencia del proceso

de representación en lo representado, de la creación en lo creado, del emocionarse en la emoción, del accionar en la acción, del imaginar en la imaginación, del entrar en trance en la epifanía. Observar al observador es un trabajo de detalle sobre un proceso alquímico. En él, la atención se convierte en “posesión”, en el sentido de posesía, gracias a la intención.

En otro de los entrenamientos llevados a cabo en Alanís de la Sierra, Sevilla, Patricia, Neus y yo habíamos salido de una sesión colectiva de movimiento en la que habían participado más personas. En lo alto de una colina, una antigua ermita desacralizada y reformada *ex profeso*, con suelo de madera y enormes piedras en los muros, sirve de sala de ensayo y práctica en el sistema de residencias artísticas que lleva en marcha en este pequeño pueblo del norte de la provincia, auspiciado por el ayuntamiento y amparado por el trabajo incansable de Arturo Fernández. Tanto Patricia como Neus y yo pensamos en continuar la sesión de movimiento en el exterior, en el patio de armas que sirve igualmente como espacio de trabajo en la misma colina. Era ya de noche.

La práctica de movimiento nos había llevado a un estado de conciencia levemente alterado, que se había disipado un poco después de que el resto de los integrantes del laboratorio marchasen. La táctica de observar al observador se había colocado en relación a los otros compañeros, ya que Patricia estaba investigando en la manera en que estas danzas de la atención pudiesen implicar a más de un/a intérprete. En muchas ocasiones el trabajo llevaba a la introspección y a un cuerpo demasiado informe como para poder ser leído. Para llegar a convertir una percepción de lo salvaje en un “saber hacer” interpretativo es necesaria muchísima disciplina y bagaje plástico. En cierta forma la investigación se vertía sobre las calidades escénicas que los cuerpos en estos estados pueden contener. Durante la sesión en Alanís, antes de que cayese la noche, pudimos experimentar ciertos contactos entre las danzas, sin que el juicio se adueñase de nuestra percepción, ni de un lado ni del otro. El detalle había dejado de ser introspectivo por íntimo, algo que se logró a base de insistencia y de cierto grado de *impersonalidad*. No se producía el reflejo de ninguna imagen, porque ninguna imagen era *propia*. El trabajo en coro ampliaba los círculos de la atención y nos ponía en comunicación. La acción carecía de objetivo, pero rebosaba intención. Planteaba una *desposeída posesión*. En el trabajo escénico de Patricia, se trasladan estos estados a la

escena dejando el acto creativo en un estado previo, sin acabar, para encontrar en la reunión con el colectivo el resto de las razones que impulse la acción, que aparece como en un permanente estado de colectividad exaltada.



Patricia Caballero de nuevo en *Barrunto*. Madrid, 2016. Fotografía recuperada de <http://www.tea-tron.com/jorgemiron/blog/wp-content/uploads/2016/06/15-3.jpg>

La danza de la conciencia planteada por Patricia salió fuera de las paredes de una sala de ensayo. Podían establecerse relaciones con la vegetación, el cielo, el aire cambiante de la noche y la humedad. La suspensión del *logos* nos sobrepasó, lo monstruo estaba en nosotras. Perdimos totalmente la noción de tiempo, de espacio y de lenguaje. Esto último era radicalmente nuevo para mí y significaba que el hecho de haber trasladado la asimilación de la realidad afuera de la inteligencia tenía un efecto en lo más íntimo de mi cuerpo. En mi voz. En mi no-palabra.

## 4.4.- Estructura

### 4.4.1.- Repetir y no repetir

¿Qué sucedería si estas tácticas tuviesen que usarse para representar un personaje, en sentido literal? El personaje es una identidad producida, elaborada, que parlotea sin parar. El/la intérprete podría entrar en el acto mismo de repetir hasta que la repetición desapareciese. Algo parecido sucede en la escena post-dramática, en la que los personajes aparecen como identidades recordadas de un pasado que necesita una reconstrucción coimplicada de todas las partes en la comunicación, tanto por parte de quien interpreta como por parte de quien asiste a la interpretación. En la escena naturalista sólo la concreción puede convertir la repetición en acción vital. En la acción postmoderna, después de las influencias de las identidades imbrincadas a su mediación sobre todo a través de la exposición del ser en Internet, fingir se vuelve una actitud real, y todas las categorías se desarticulan, como se explicó en el último apartado del primer capítulo. “Fake it until you make it”, “fingir hasta conseguirlo”. El personaje *fake* miente descabelladamente, dice ser un mapa de todos esos que enseña. Pero el juego es tan real que rebosa todo lo falso.

Para dotar de concreción y de detalle a este proceso de “impostar como estrategia”, el trabajo con la memoria deviene un proceso físico, en el que el cuerpo del recuerdo tarda, se retrasa, se acelera o se resiste mientras el/la intérprete atraviesa la distancia que hay entre su ser actual y ser aquél al que está invocando. Algo parecido a lo que hablábamos sobre la distancia entre el ancla y la cometa. Lo importante es tener una tensión que poner en juego, algo que suele estar presente en la escena dialogada doméstica como el conflicto emocional entre los personajes. Impostar sería una estrategia para llegar a otro sitio, a otro yo que existe igualmente.

La diferencia entre rito y escena, entre otras muchas cosas, se encuentra principalmente en la idea de repetición. El ritual no existe para ser repetible, su estructura se moldea cada vez. El practicante en el ritual sabe que no podrá volver a hacer lo que ha hecho, sus pasos en la iniciación deberán ser definitivos. Repetir es recaer.

La máscara, entendida como espesura de la encarnación, puede ser delatada como artefacto sin que eso denote una pérdida del efecto de vivencia. De hecho, siempre existe en el teatro esa invocación a lo que no está aquí. Lehman lo identifica como el reino de los muertos y de la *hybris*, como una separación de lo colectivo, al que el individuo se presta para “tenderse y morir” (Lehman, 2013, p. 346). Trabajar en la carcasa del personaje e insistir sobre su exactitud hasta que llegue la formulación del ser, algo que nos puede devolver la mirada sobre el trabajo de Kantor.

En los procesos de la escena contemporánea, gracias sobre todo a la influencia de la danza y el sistema del CTR (Composición en Tiempo Real) se entiende la “obra” como momento desbordado por su propia longitud. Una pieza no es más que un proceso de reactualización causado por un encuentro, que deja a la vista todo el proyecto vital que la cruza, desde antes de nacer y después de morir. Los temas y los motivos, también físicos, tienen una historia, van y vienen por las vidas de sus agentes.

En el caso de *Oro* y *Proyecto conjugaciones* el constante trabajo con los materiales escénicos, las partituras físicas y vocales, hizo que, en cierta fase del trabajo, cuando ya había pasado el tiempo de su primer impulso, surgiesen una serie de preguntas: ¿qué pasa si los temas tratados dejan de ser el centro de lo que la persona siente que “debe ser dicho”? Y ¿qué debería ocupar ese centro ahora, una vez despejado? El peligro dentro de estas estructuras performativas tan ligadas a lo biográfico está precisamente en no hacerse estas preguntas, en no avanzar en la eventualidad de la persona, y dejarlas en un estancamiento de lo que fue, haciendo necesario todo un inventario de antiguas implicaciones para poder “hacer un bolo”.

Las acciones rituales aparecen como propiamente sanadoras de quien las realiza, de quién las performa. Los rituales de paso requieren de una reformulación, funcionan porque cambian. En la experiencia con Nazario y Natalia en la creación de sus respectivos solos, fui testigo de cómo las implicaciones iban cambiando. El trabajo con la biografía acerca la creación a un acto expiatorio.

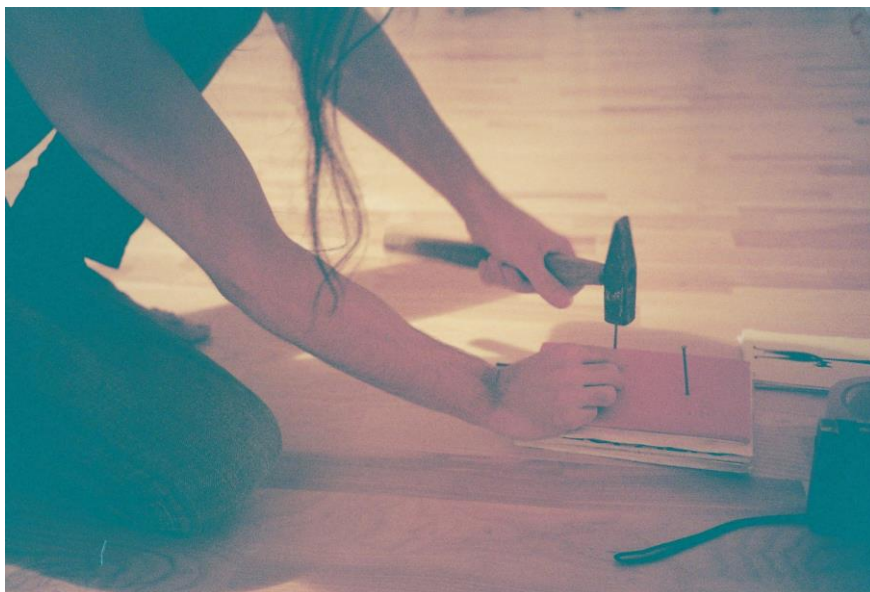


Foto promocional de *Rituales de expiación de un personaje sutil*, el formato conferenciado de *Oro*, en Centro de las Artes de Sevilla, 2015. (Recuperada de <http://centrodelasartesdesevilla.org/uploads/cas/agenda/ATT00016.jpg>)

Muchos de los nuevos lenguajes de la escena están ligados a lo biográfico. En nuestro caso tanto *Oro* como *Júbilo/Joy* son piezas creadas desde las necesidades puramente vivenciales de Nazario y Natalia. Para colocar en un estado permanente de revisión las implicaciones personales con las piezas, en los ensayos hablábamos de “reactualizar el discurso”, una forma de que lo íntimo prevalezca sobre la estructura. Una idea muy parecida a la que se formula en el naturalismo ruso sobre la *opinión*. Ambas acepciones se refieren a lo mismo. La *opinión* que el personaje/intérprete tenga de su propia acción en escena, será para el intérprete naturalista la mejor manera de vivenciarlas, de darlas vidas, de dotarlas de tiempo presente, un concepto muy cercano al concepto del *updating* (actualización) usado por la técnica del CTR (composición en tiempo real), en la que cada acción debe ser “chequeada” en su propia realización, en términos de espacio, tiempo y relación.

La principal diferencia entre estas opciones (tan cercanas en este trabajo del *ponerse en el presente*) está en la ya apuntada idea de escasez de tiempo, que genera una especie de ansiosa necesidad en la acción ilusionista. La *opinión* juega en un rango de libertad acotado por la construcción imaginaria de la situación y el contexto. En los procesos del *updating* se usan las relaciones cruzadas entre evento y audiencia como contexto frente

al cual ha de actualizarse la acción, a fecha de hoy y en el lugar que estamos, con la gente que nos mira. El proceso técnico es el mismo, pero las bases imaginativas de la construcción de los contextos es totalmente diferente, sobre todo en lo que respecta a la longitud y dispersión (en la vida) de las obras. Igualmente sucede con las identidades puramente ficcionales. En el trabajo elaborado junto a David Menéndez, colocamos cuerpos y formas de hablar totalmente extrañas, radicalmente antinaturales, de manera totalmente frontal al público, distribuido en dos círculos alrededor suyo, de manera que la apelación fue continua. En la actualización es la reacción de la audiencia la que puede devolver al personaje un sentido presente, con el que poner en juego sus identidades construidas.



David Menéndez en *El Percebeiro*. Festival “Croquis”, Sala Beckett, Barcelona, 2016.

La última de las similitudes entre *opinión* y *updating* vuelven a remitirme a la paradoja de *estar decidido* y *abandonado*. El/la intérprete debe permanecer accesibles a las variaciones que el presente proponga en las acciones y dejarse afectar, en este sentido, “tener un plan, pero ser capaz de descartarlo”; no-ser lo determinado de la acción para poder ser la acción.

Por último hacer una inciso sobre la diferencia sustancial entre salir a escena para hacer y salir a escena para *encontrarse haciendo*. Es una mística natural del oficio puesta en práctica en numerosas ocasiones. Los actores del Odin, por ejemplo, nunca saludan y consideran que su acción empieza mucho antes de que llegue el público y se extiende después. El “hacer” de la escena aparece como continuo en el que tanto el principio como el final no están a la vista. Todo el trabajo con los estados ampliados de la conciencia nos empujan directamente ahí: no sólo a la idea de sesión sino a la idea de fusión entre vida y arte como longitud, como duración. Por lo que las ideas de opinión, *updating* y actualización (y la misma idea de autobiografía y eventualidad de lo performativo) aparecen como el filo de una enagua. La/el intérprete que oficia lo hace como continuo vital, haya quien haya y mire como se mire. Entonces la práctica entra en estado de uso.

#### **4.4.2.- Arrojo y opulencia inmaterial.**

En febrero de 2008 asistí a un curso sobre teatro japonés que se hacía como parte del programa extra de la escuela en Barcelona. Nos hizo mucha gracia que el profesor nos contase que el público del teatro Nô puede dormirse, y que incluso está muy bien visto que así lo haga. El teatro Nô es un arte escénico en el que se pone de manifiesto más la idea de sesión que la idea de evento, lo que nos hace pensar que al mismo tiempo el trabajo del intérprete trata más de la persona que practica que de la persona que ese expone. Otro tipo de apasionamiento o incluso de *desapasionamiento*. El soñoliento colinda con el lugar de la acción. El lugar de la acción está allí como por casualidad. El lugar de la acción *permanece* aunque no esté siendo observado, pero existe porque colinda con el espectador soñoliento. O ambas cosas a la vez.

Si en un espectáculo de teatro Nô sólo hay un espectador y este espectador se duerme, ¿está realmente este espectáculo siendo o no siendo? Más allá del chiste, quepa la consideración de que en España una función de teatro es legal suspenderla si hay más actores y actrices encima del escenario que personas sentadas en las butacas. La sesión



es un evento que permanece, es una práctica que se comparte, venga quien venga y sueñe lo que sueñe. Hans-Thies Lehmann (2013, p.181) apunta sobre esto

A menudo se habla de un *evento* como algo que uno no se puede perder. En cambio, el término filosófico *acontecimiento* (*Ereignis*) no indica apropiación ni autoafirmación, sino el factor de lo inconmensurable. El último Heidegger capta el sentido del concepto *Ereignis* a partir de un juego de palabras con lo que en esencia era un *Eun-eignis* (Des-apropiación). El *Ereignis* destituye toda certeza y permite que surja una *indisponibilidad*. Ya que el teatro pone en juego su naturaleza de acontecimiento para y contra el público, descubre su posibilidad de no ser únicamente un acontecimiento de excepción, sino una situación provocadora para los participantes. (...) el término *situación* designa una esfera inestable de una elección posible e impuesta al mismo tiempo, así como la virtual capacidad transformadora de la situación.

En el panorama del arte escénico contemporáneo en España existen una serie de factores que condicionan una situación artística y creativa bastante peculiar, sobre todo por las políticas culturales que se llevan a cabo. Por un lado, el funcionamiento de las estructuras políticas y económicas permiten la erosión de la actividad artística, dejando de vigilar su sostenibilidad. Por otro, existe un creciente interés por el desarrollo de una poética personal en las obras escénicas y las pocas estructuras que se organizan alrededor de las estéticas contemporáneas apoyan, programan y promocionan estas “personalidades”. Ambas realidades, una digamos de precariedad sistemática y otra de arrojo personal, hacen que en la escena contemporánea se vaya optando con bastante frecuencia por el trabajo en solitario.

El hecho de trabajar en solitario es también una respuesta a la incomodidad que genera la dependencia a las estructuras colectivas del dinero. La escena opulente en materiales, escenografías y luces multidimensionales no ha dejado de existir o de ser interesante. Sin embargo, hay otras opulencias que proliferan en lo inmaterial. La opulencia inmaterial es síntoma estructural propio de las escenas de la *epifanía consciente*, donde el intérprete se enfrenta solo y aparentemente sin armas a la comunicación con el resto.

Por así decirlo, parece que, en no pocos casos, la escena contemporánea sufre una tremenda escasez de cemento, de ladrillos, de gravilla y de pilares de hierro, y el/la intérprete decide entonces construir la casa en la tierra allanada de la presencia compartida. De aquí el peligro, de aquí el riesgo. Provocar la *epifanía* sin ningún efectismo más allá del propio cuerpo. Aparece otro tipo de opulencia que proviene del arrojo, un derroche de lo minucioso. Por un lado, es una trampa que uno mismo se tiende. Por otro, una actitud con garra. Estas consideraciones empujan la creación de solos como formato que haga posible la puesta en escena de una pieza en más de una ocasión, al ser más asequible por los compradores o programadores de salas.

*Oro*, la pieza que creé junto a Nazario Díaz, surgió de una obra más grande, que se había formado con unas bases de opulencia técnica, aunque moderadas. La obra se llamaba *Oro, petróleo, escarcha. Y si ya no vuelvo a ser la misma persona*. Como el título, se redujeron todos los elementos no ya innecesarios sino inviables, para generar un trabajo en solitario que pudiese “salir de gira”. Lo que podría ser gusto por el residuo era en realidad una cuestión de lástima. El trabajo realizado en *Oro, petróleo, escarcha. Y si ya no vuelvo a ser la misma persona*, no pudo compartirse con el público salvo en cuatro o cinco ocasiones, por lo que dentro del equipo nos planteamos la posibilidad de poder diseñar una pieza aprovechando estos materiales físicos, imaginativos, estéticos, de forma que toda la escenografía y el diseño lumínico cupiese en el bolsillo trasero de un pantalón. Todo el proceso de construcción hizo que se despegase de la obra primigenia y que *Oro* tuviese cada vez más su propia personalidad. Ahora la obra cabe en una maleta facturable en compañía *low cost*.

Por otro lado, el sentido tal y cómo se trabajaba en *Joy*, la última de las piezas del *Proyecto Conjugaciones* creado junto a Natalia Jiménez, me abrió las puertas a un trabajo con el cuerpo que se distanciaba de lo que hasta el momento podía ser habitual para mí en el terreno de lo teatral. En ambos casos, frente a la ausencia de medios técnicos, la rusticidad de las herramientas puramente interpretativas se revistió de retórica, dentro de una estructura que deja de ser dramática pero que sigue siendo narrativa; estructuras ficcionales de una realidad comunitaria. Los cambios en la atención del/la intérprete aparecen como “planos para el montaje”. La distancia entre el público y la escena es la principal herramienta de juego del/la intérprete, una vez

desvelado el espacio teatral como espacio imaginario.

#### **4.4.3.- El personaje sutil y el semblante.**

El personaje es el accidente que atraviesa un ser. Además de dejarse atravesar, el intérprete lo pone en práctica. El personaje sutil es meramente teatral, no existe sin estado de exhibición. No obvia nada de lo que sucede, pero al mismo tiempo se presta a un suceder que está fuera de este tiempo y de este espacio, para convertir el encuentro en momento y lugar. Las ideas sobre el personaje sutil fueron usadas por primera vez en la creación de *Fotos para imitar posturas*, junto a Mireia Illamola, Bàrbara Roig y Mónica Mayén y luego desarrolladas junto a Nazario Díaz para los distintos formatos de la pieza *Oro*.



Mireia Illamola en *Fotos para imitar posturas*, Barcelona, 2012. Recuperada de (<http://tratadosobrelahisteria.tumblr.com/>)

En cierto sentido el personaje sutil incluye siempre al público dentro de su ficción, aceptando el contexto de su exhibición para transformarlo. Es una entidad que desplaza la cuarta pared fuera del edificio teatro en la creación de un mundo. Como decíamos hace muchas páginas hablando de Reindhart, en el teatro de los personajes sutiles se entiende el público de manera “intraficcional”.

Entonces, ¿qué plástica de la cercanía podría proponer la existencia de un personaje? La eventualidad del acto escénico adquiere tanta normalidad, que el personaje sutil parece estar realmente ocultando el hecho de llevar una máscara, por los dobleces que genera en el binomio creador/creado. La única diferencia es que detrás de la cuarta pared no hay nadie. Estamos todos aquí siendo también creadores y criaturas, a la vez.

El personaje sutil mantiene la construcción en la chispa, el brote, el aura, la promesa. Desarrolla una opinión particular de cada parcela del hecho de estar exhibiéndose. Trabaja el contexto como una acción, es decir, acciona los mecanismos de la teatralidad como suyos. Desmenuza su propio proceso compositivo, como decía Mónica Valenciano en sus talleres, “yendo del punto a la línea, de la línea al plano, del plano al volumen, del volumen a la atmósfera”. El personaje sutil aborda como problema principal los reveses de la verdad y la mentira. Su acción es una acción desconfiada de sí, puesta en tela de juicio, en la que es necesaria una continua revisión. Es un continuo flujo entre la persona y lo que la persona crea. Paradójicamente, el personaje sutil se mantiene en cierto grado de ocultación debido a una continua acumulación de “descaros”.

El trabajo con el semblante se desarrolló principalmente junto al equipo de *La obra vacía* y apuntaba a otra peculiaridad de lo teatral: la presencia escénica es una memoria y el acto escénico una *conmemoración*. El “trabajo con el semblante” era una especie de filtro, una manera de *conmemorar* según una agrupación de “carácter”, realizando una especie de tanteo alrededor de él, nunca definiéndolo. El semblante habla sólo de la intención.

Durante los ensayos de *La obra vacía* Natalia Jiménez propuso un trabajo con la memoria del contacto como motor del movimiento. La tarea consistía en establecer unas hipótesis de contacto a través de ejercicios que llamábamos de “impresión”. La idea era que un cuerpo manipulase otro cuerpo, le “imprimiese” una memoria a través del contacto. Pusimos el foco en las calidades de esa impresión, en la manera de ser claros en la propuesta que le dábamos a quien estaba haciendo de “lienzo”. Quien hacía de “lienzo” colocaba su estructura física de una forma determinada, ofreciendo más o

menos resistencia al contacto, e iba grabando en su memoria todas las alteraciones sensoriales propuestas por aquél que estaba “imprimiéndolo”. Cuando la información que había recibido el lienzo era suficiente para poder desarrollar una improvisación de movimiento partiendo de ella, la persona que hacía de lienzo decía “basta” y se lanzaba al espacio. La misma idea de “arroyo” y las tensiones del “sistema del deseo” se pusieron en práctica en las sesiones de ensayo de *La obra vacía*. Igualmente observamos cómo la memoria iba modificándose con el paso del tiempo y cómo los cuerpos sintetizaban esa memoria para moverse. Una de esas síntesis la denominamos “el trabajo con el semblante”.



Judith Mata en *La obra vacía*, Sevilla, 2016. (Fotografía recuperada de <http://dancefromspain.feced.org/laobravacia-de-natalia-jimenez-y-jorge-gallardo/>)

La síntesis de la memoria como motor del movimiento produce una serie de cuerpos extraños en el espacio que parecen estar habitando la piel mudada de una serpiente, introducirse en “otro tiempo”. En las reducciones de lo que se puede entender como el

trabajo con el personaje, la estratificación de la palabra en sí me ha dado muchas pistas para elaborar sistemas intermedios. El “semblante” es como el negativo de la máscara, el molde en el que se ha creado, el aire que rodea el “carácter”. El “personaje sutil” sonríe tres veces por debajo de su sonrisa y dice actuar cuando está siendo verdadero.

#### **4.4.4.- El “tête a tête” o la comunicación interpersonal.**

En la experiencia junto a Nazario Diaz y la obra *Oro*, tuvimos una serie de encuentros personales con varios invitados. Cada día invitábamos a una persona para que presenciara la performance, realizada en casa. De una manera muy directa, esta versión doméstica de *Oro*, se compartía con cada una de esas personas, partiendo de la idea de una conversación que se iba ensanchando. En una de las ocasiones invitamos a una violinista que tocaba en uno de los puentes que cruzan el río de la ciudad. Se puso tan nerviosa que empezó a mirar su móvil, y a esquivar lo que sucedía frente a ella. En otra ocasión tuvimos a un amigo que tenía una pierna escayolada, y que no podía escaparse de la situación, al menos no corriendo. Este último era Alberto.

Alberto vino a la cena que organizamos cuando acabamos el proceso doméstico de *Oro*, había lanzado una frase a la mesa respondiendo a una pregunta: “yo no sabía que lo necesitaba”. Después de las preguntas sobre la utilidad habíamos llegado otras ¿qué necesidad tiene nadie de presenciar un acto expiatorio de otra persona? O incluso ¿de realizar una catársis colectiva? “Si yo quisiera expiar algo lo haría en un sitio *apropiado*, es decir, mío.”

En el Romanticismo alemán se empezó a definir la experiencia artística como una especie de éxtasis místico individual en el que la persona se despegada definitivamente del objeto de arte, deja de poseerlo. El individuo se ve trascendido por el objeto de arte, lo observa como fetiche del cual no puede operar un uso; la relación se basa en no alcanzar la realización del deseo. En estos términos, deja de “servir” y se convierte en algo que puede pagarse para jamás poseerse.

*Oro* estaba tan ligada como pieza a lo autobiográfico que el personaje, de existir, era el

mismo Nazario *buscando Oro*. En este sentido la “búsqueda” era la preparación del terreno en el que era posible la aparición del accidente y también de la epifanía, como descubrimiento que el intérprete realiza. Una de las estructuras performativas de *Oro* se acercó al formato de la conferencia o la demostración del trabajo. Lo llamamos *Rituales de expiación de un personaje sutil*. El intérprete se coloca en el terreno de juego y en él reside, para ver lo que descubre.



Jorge Gallardo en *Rituales de expiación de un personaje sutil*. Sevilla, 2015 (captura de pantalla recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=xhe0ArkmTZE&feature=youtu.be>)

En este formato de *Oro* intervine personalmente para reproducir parte de la estructura física de Nazario mientras hablaba de lo que la alquimia podría aportar a la pregunta sobre la visión del teatro como un lugar para la expiación comunitaria. La alquimia acelera el proceso natural de lo vivo, es un trabajo sobre el tiempo (Eliade, 1947). Un acto expiatorio bajo esta visión propondría la aceleración del tiempo de maduración del ser, una ayuda a la perseverancia del ser en el ser, lo cual es su tendencia (Spinoza, 1980, p. 194)

El alma, [...] se esfuerza por perseverar en su ser con una duración indefinida y es consciente de ese esfuerzo suyo. [...] Este esfuerzo, cuando se refiere al alma sola, se llama voluntad, pero cuando se refiere a la vez al alma y al cuerpo, se llama apetito; por ende, éste no es otra cosa que la esencia misma del hombre. [...] Además, entre

«apetito» y «deseo» no hay diferencia alguna, sino es la de que el «deseo» se refiere, generalmente, a los hombres, en cuanto que son conscientes de su apetito, y por ello puede definirse así: el deseo es el apetito acompañado de la conciencia del mismo. Así, pues, queda claro, en virtud de todo esto, que nosotros no intentamos, queremos, apetecemos ni deseamos algo porque lo juzguemos bueno, sino que, al contrario, juzgamos que algo es bueno porque lo intentamos, queremos, apetecemos y deseamos.

Puede plantearse que el teatro sea una alquimia purgativa o madurativa del ser. De manera totalmente radical, se buscaba que el cuerpo en *Oro* en todos sus formatos entrase en el mismo proceso. La encarnación se manifiesta como hallazgo o como torpeza. Es la historia de un encuentro o de un desencuentro. En el programa de mano podía leerse:

En *Oro* no se niega el trabajo con el personaje ni con la historia, entendidos en términos dramáticos. De hecho, la relación personal y directa del intérprete con ellos se convierte en el foco principal de toda la acción. El cuerpo no actúa como metáfora; no representa a nadie. No habla del ser humano; ni del ser humano que vive ni del ser humano que muere. Habla de una particular implicación como ser humano; de la implicación de un movimiento en un espacio tiempo reales sobre los que se ha colocado una carcasa sacrificial. El cuerpo trasciende su concreción a través del ofertorio de una de sus partes, que insiste en ser quemada.

No sabemos si es Nazario o la presencia que Nazario evoca lo que está colocándose en el ofertorio. Probablemente sean las dos cosas mezcladas. La proximidad con la que el cuerpo se entrega a cada una de las acciones que inventa, hace que el binomio intérprete/presencia se fusionen.

La escena final de todos los formatos de la pieza *Oro* solía ser una en la que Nazario clavaba cuatro clavos sobre su agenda. Los clavos se clavaban por alguien o por algo, y esto era lo único que Nazario sabía al enfrentarse con su acción. Nazario clavó clavos por “la técnica”, por “los entendíos”, por “cuando uno no sabe qué hacer”, por “Paco Piñero” (su maestro), por “Grotowski”. Si la obra había ido bien, yo siempre tenía la misma sensación. En el último de los clavos, el cuarto, no se solía decir nada, dejando



que el espectador si quería dedicase este último clavo a otro “algo” o “alguien”, de una manera muy íntima y en silencio. Si el proceso de la epifanía había sido realmente transparente, los efectos de *Oro* eran demoledores. En esas ocasiones yo tenía la sensación de que todos estábamos mirando el clavo y pensando en nada. Luego Nazario con un gesto casi de desprecio empujaba levemente el resto de los clavos hacia el público. El acto expiatorio se extendía.

#### 4.5.- Conclusiones al capítulo en relación con los anteriores.

Podría decirse que el proceso de expansión de lo escénico se desarrolla al menos en dos direcciones. Una primera en la comunidad y una segunda en el ambiente. Ambas etapas aparecen conectadas a lo largo de la historia, con transvases evidentes o menos evidentes según las manifestaciones. La progresión de Grotowski resulta bastante ilustrativa, desde su interés por incluir al público dentro del espacio escénico hasta su retiro para estudiar el entrenamiento del intérprete en conexión con el medio natural. Para mí han sido de especial importancia la participación en los contextos planteados por Societat Doctor Alonso alrededor de su investigación *El desenterrador* y en la performance *Los Besos* de Aitana Cordero.



El grupo de *El desenterrador* durante la presentación en Leal. Lav, Tenerife 2014. Fotografía recuperada de ([https://eldesenterrador.files.wordpress.com/2015/01/img\\_1841.jpg](https://eldesenterrador.files.wordpress.com/2015/01/img_1841.jpg))

*El desenterrador* es un compendio de trabajos alrededor de las palabras como sistemas móviles de sentido sobre los que cada comunidad o grupo crea una estratificación (<https://eldesenterrador.com/>). En los entrenamientos junto a Societat Doctor Alonso en este contexto, una de las herramientas más usadas era lo que ellos llaman “una excavación”. Excavar una palabra es buscar un sentido colectivo de la misma, un sentido del momento y del lugar que propone la congregación. La estructura propone una disposición de las personas congregadas en una serie de círculos concéntricos. Primero serán los iniciados en el acto de “excavar” los que empiecen a buscar fórmulas para describir lo que significa la palabra que se propone. Luego podrán irse incluyendo los integrantes del resto de los círculos. Una organización explícitamente desde lo esotérico a lo exotérico. Las personas que se encuentran con el trabajo la primera vez, única especificidad de eso que llamamos público, van asimilando las reglas del juego durante el juego mismo. La base de la conversación sobre las palabras está en la mayeutica, pero desde ella Societat Doctor Alonso desarrolla unas normas de juego propias que van especificándose a medida que avanza el proyecto. Es un ritual sin dogma, con mucha invención. Los iniciados forman una “manada”; la *performance* como reunión alrededor de un acto consiste en la expansión de esa manada, en la inclusión física del “público” en el rito. Durante las excavaciones, el círculo del centro, donde están las personas que hablan, dejará siempre una silla vacía, que podrá ser ocupada por cualquiera de los integrantes del resto de círculos. Siempre hay un hueco por el que aquél que inaugura su proceso de iniciación puede colarse para “tastar” y “testar” el mecanismo del rito.

El sentido de la técnica, como provocadora de las epifanías del cuerpo, se reduce al mínimo; en cierto sentido se reinventa otro tipo de técnica que pueda ser fácilmente asimilable, que pueda ser reactivada por la comunidad de una manera profunda. En la edición de 2015 del festival “Mes de Danza” de Sevilla, Sociedad Doctor Alonso participó con *El desenterrador* planteándola como pieza escénica. Hubo varias críticas al respecto, ya que entendían que la pieza como tal era más propia de un centro cívico, de un centro de barrio o de una escuela, más que de un teatro, y mucho menos dentro de un festival de danza. El trabajo con el cuerpo y con “lo escénico” quedaba según estas críticas en un segundo plano, ya que la mayor parte de la pieza consistió en la

elaboración de una excavación sobre una palabra. Excavación a la que era invitada el resto del público. Hubo gente que incluso dijo que aquello hubiera tenido verdaderamente sentido si los participantes hubiesen sido filólogos.

La expansión del arte en la comunidad no pretende la realización de una gradación de la experiencia en la que se elaboren distinciones y se realicen exclusiones. El fin de la expectación es también el fin de la exclusión. Un arte inclusivo se convierte en dispositivo para todas, en terreno de juego para todas y todos. Sociedad Doctor Alonso ha desarrollado su labor a través de las excavaciones en cárceles, colegios y museos, realizando una actividad que reside en la comunidad, superando las barreras del evento. Para los teatros desarrollaron, a partir de las herramientas de la excavación de palabras, la pieza *Y los huesos hablaron*. La escisión del proyecto me parece más que legítima (los hijos de híbridos impuros son bestias sin raza). Pero el lugar idóneo para un proyecto como “El desenterrador” como contexto de intervención público/privado es precisamente el edificio teatral. El edificio teatral necesita urgentemente este tipo de activaciones que planteen más una residencia de los proyectos y una constante apertura de sus puertas en forma de sesiones compartidas si quiere realizar un cambio en sus organizaciones de relación con la polis; si quiere acabar de ser un espacio de compra-venta.



Cartel promocional de *Los Besos*, de Aitana Cordero en el marco del festival Beautiful Movers, Córdoba, 2017.

En la pieza *Los Besos* de Aitana Cordero experimenté una fase intermedia de este proceso. En la primera fase del proyecto, Aitana plantea la estructura de la pieza a una serie de personas locales, implicadas de alguna manera con el lugar y el momento en el que se realizará la performance. Ésta ha sido la propuesta de muchos proyectos ante el impulso del arte escénico de expandirse en la comunidad: trabajar con personas locales durante un periodo de tiempo anterior al espectáculo a modo de *stage*. Algunas propuestas incluso provocan una inclusión directa de “el pueblo” en la escena, con propuestas en las que el espacio del público incluso deja de existir. En el caso de *Los Besos*, Aitana plantea al menos dos semanas de entrenamiento con un grupo de entre 10 y 14 personas en cada lugar en el que la pieza se realiza. La extensión que se provoca aquí es en el tiempo. El público ya no forma parte de la pieza por su asimilación de normas de juego, sino que queda enfrentado a una acción que se evidencia como mucho más larga. El momento y el lugar rebosan la fecha. La organización de la estructura de *Los besos* era extremadamente cuidadosa con las interrupciones, los posibles aburrimientos, las repeticiones y las sorpresas. Que la práctica rebose el instante de la mirada, no significó que la pieza no buscara “gustar”. Algo parecido pasaba en “El desenterrador”. Como hemos ido viendo a lo largo de estos tres capítulos, al expandirse en la comunidad y en la naturaleza, el acto de la creación es ante todo el diseño de un

dispositivo de co-implicación que pueda durar, residir, permanecer y plantear un “uso”. Pero en la elaboración de este diseño, en sus pruebas, su devaneo con duendes y demonios, festivales y contextos, dinero y sustento, hay un enorme hueco para “el arte”. Que el artista devenga antropólogo no limita su hacer, lo expande.

Cierta resistencia noto sin embargo en los terrenos que tienen más que ver con lo sutil y en los que la construcción de la pieza se centra en el uso del cuerpo como lugar único donde reside el dispositivo. Mi especial interés por la *epifanía* como momento/lugar en el que el cuerpo se transfigura, hace que las tensiones con la expectación sean aún mayores, y que el grado de dificultad de expansión en las manifestaciones haya que ser reconsiderado seriamente. Como decía al principio del epígrafe, el éxtasis colectivo buscado a través de la *epifanía consciente* requiere de la organización de una serie de rituales de paso propiamente técnicos si se quiere elaborar una conexión entre lo esoterismo y exoterismo. La expansión significa una expansión del entrenamiento específico del intérprete/iniciado, una inclusión en él. Esta inclusión ya ha entrado en una serie de mínimos comunes al replantearse el trabajo con el cuerpo, siguiendo la estela de lo propuesto por el informalismo (Kantor/Artaud/Performance Art). Aquí la técnica aparece como violenta, acelera su energía para poder ser admitida como sudor colectivo. Como dice Lehman (2013, p. 370) “la historia del nuevo teatro se puede leer como una historia de los intentos de mostrar al mismo tiempo el cuerpo como forma bella y el origen de esa belleza ideal a partir de la violencia del entrenamiento.”

Pensando en preservar territorios de libertad y en esta vinculación con la intimidad de la técnica necesaria para la expansión, vuelvo a la idea del público como conjunto de “entendíos”, que llenan las plazas de toros, las peñas flamencas y los festivales de teatro contemporáneo. No se trata de realizar una distinción para generar un carnet de socios o un palco. Es una diferencia tautológica planteada por el uso social de una manifestación cultural. La incorporación de la técnica en el público de los entendíos no requiere de un “paso” por ella, sino de un proceso de apropiación colectiva de sus *desreglamentaciones*. Ritual sin dogma, en constante proceso de construcción/deconstrucción. Un ritual que no mira a Dios, sino que se lo inventa. Un culto sin pasado originario ni cuerpo originario. La construcción del ritual sin dogma se

despliega en horizontal, rebotando entre sus supuestos límites para ampliar la distancia entre arriba y abajo, la cual es infinita y está a la vez en cada célula viva/muerta. Un ritual apropiado e impropio en todas las acepciones que estas palabras plantean; una especie de iluminación de lo terrenal que cruza sin cesar y es a la vez, todos los planos.

El teatro contemporáneo expandido traza un tiempo híbrido: mitad ficticio, mitad real. Plantea la realidad de la acción y lo ficticio del contexto. La realidad queda desvelada como constructo en su microscópica relación de elementos fortuitos. Por otro lado, la acción teatral es tomada como verdadera, por ser un acto de intervención en la oscuridad. Mientras, en el aire del ritual la percepción atiende a una esencia inalcanzable de las cosas. Identificación y empatía, reconocimiento y mimesis, empatía de la negación... Lo sublime figura como inalcanzable, impropio, se mimetiza fuera de uno, allí en el espacio que el ojo percibe; pero es en realidad una apropiación del colectivo lo que la genera y lo define como elemento pertinente. Es aquí y ahora donde debe ocurrir.

Una vez, un profesor de los que me merecen la pena dijo: “al arte le sientan bien las enfermedades del ego.” Pienso que quizá por eso el arte se haya convertido en lo que es, la exhibición de una genialidad. Es difícil convertir un hecho artístico en algo comunitario, realmente comunitario, donde la empatía se mueva tanto que al público no le importe estar sentado y callado, porque se ve hablando y moviéndose a través de la obra, en la obra, con la obra, por la obra. Algo es empático si el público olvida que aquello es una exhibición y la genialidad simplemente desaparece. El momento es genial, pero ningún ego sobresale tras él.

Este texto forma parte de las comunicaciones entre Nazario y yo en la elaboración de la pieza *Oro*. En ese momento yo aún usaba la palabra empatía sin distinciones. Ahora habría hablado de resonancia y no sé si hablaría de genialidad del presente. El presente es esencialmente imperfecto, como lo es la materia y cualquier forma de vida, cualquier forma de conocimiento. La imperfección propone una técnica agujereada, una técnica del fallo o al menos una técnica insuficiente. Por eso hablo de tácticas, de accidentes y de conocimiento *desregulado*.

En la tragedia los modelos de participación están basados en una catarsis colectiva, una expiación de las culpas de la *polis*, que figura en potencia culpable o de facto culpable.

La relación entre catarsis y mimesis, su consideración *demodé* o su reincorporación a la esfera de lo teatral desde las vanguardias históricas hasta hoy, cargan de epítetos los términos en busca de elementos que diferencien unas épocas de otras.

Más allá de esta realidad o de este ideal, lo que tambalea es la idea de empatía. Tras la emancipación del sentido construida por las artes y la historia del pensamiento, lo empático se entiende como convivencia de un estado de trance rítmico colectivo y a partir de ahí se retoma la idea de catarsis y su vinculación con lo festivo, lo tremendo, lo terrorífico, el dolor y los procesos de la osmosis. Como hemos ido viendo, en la osmosis no tienen lugar procesos de identificación, sino de cercanía.

Las estéticas colaborativas planeadas por el mundo contemporáneo terminan de oradar el término. La empatía se formula bajo la negación. Se empatiza sobre aquello que es impropio de uno/a o que está tan oculto dentro de una/o que parece impropio. A través de la empatía se desarrolla propiedad o reconocimiento (la *anagnórisis* de Aristóteles). Yo, en realidad, soy tan pesado como la mosca por la que siento empatía. O al menos así lo sería si estuviese en sus condiciones, atrapada en una habitación con límites que se comunican y me encierran. Parece que la empatía trae a la realidad algo que estaba dormido, de ahí que se produzca el reconocimiento. La pasión, cuando “se levanta” lo hace en plural. Algo puede *despertarme empatía* o algo puede *levantar pasiones*. La pasión es compartida y multidireccional, carece de sujeto. Esquiva los mecanismos del reconocimiento o los supera. No tiene propietarios, pero necesita de una co-implicación de intimidades, de una proximidad de objetos internos. La empatía es unidireccional, está basada en una carencia y desarrolla un sistema de propiedad sobre la carencia misma, por medio del cual se puede establecer un mecanismo de necesidad/satisfacción operado por una transacción individual a través de una reflexión.

La escena busca ahora un estado de exhibición entre iguales, o al menos de *primus inter pares*. El performer se exhibe tanto como lo hace la comunidad que lo rodea. Lo grandilocuente no interesa, denota demasiada impropiedad, está asociado a un régimen autoritario: se genera para decirle al pueblo lo que no podrá alcanzar y a la nobleza lo que puede tener en un régimen de exclusividad. Cuando el evento es duración, el personaje es un intento, un esfuerzo, un conato (Spinoza, 1999). La técnica no sólo

deviene parte de la estética sino que “es la estética”.

## 4.6.- Mapas

### 4.6.1.- De la epifanía consciente.

A modo de resumen se transcriben aquí las ideas principales para la incorporación de la *epifanía consciente* como tácticas en las que navegar, palabras a las que atender, situaciones en las que establecer una diagrama de tensiones que fertilice el suelo. La/el intérprete podrá verlos como un estudio parcial de fases a la que abocarse. Más que recetas intentan ser impulsos, permaneciendo en un estadio incompleto que haga posible la relación personal. Igualmente intentan contener las implicaciones éticas y políticas que plantea la investigación, al mismo tiempo que sus parámetros estéticos más básicos, elaborando no una serie de requisitos sino una suerte de poema esquematizado en el que rebotar en el cuerpo a través de la memoria de lo leído todas las conexiones posibles y seguir ampliando el mapa en el infinito.

Mapa de la epifanía consciente		
<b>Comunidad</b>	<b>RELACIONES</b>	<b>Ecosistema</b>
El público como “asistente”		Ser una fuerza del ser
El público como “entendió”		Sacrificio
El público como “partener”: arquitectura de realidades comunitarias		Alquimia
Etimología de la palabra “sutil”		Etimología de la palabra “sutil”
<b>IR ALLÍ</b>	<b>PERCEPCIÓN</b>	<b>TRAER AQUÍ</b>
Abrir el tiempo		Ecología de la acción
Proximidad		Tránsitos del entrar en trance (anzuelos, garfios y escalas)
Higiene perceptiva: vaciarse para estar presentes		Observar al observador
<b>“Actuar entre público y escena”</b>	<b>CUERPO</b>	<b>Personajes / Constructos</b>
Estar presente/estar al servicio		Personaje tosco ; personaje sutil



El “problema” de la repetición		Personaje intraficcional
Reactualizar del discurso		Sutileza y rotundidad de la carne
Impostar como estrategia		El sentir mostrado
Opulencia de lo inmaterial		Identidades intermedias (conatos, accidentes, tientos y tanteos)
Estado de gracia de lo real		Intención sin acción / acción sin intención
<b>Estatus informativo de la ficción</b>	<b>ESTRUCTURAS</b>	<b>Estatus creativo del conocimiento</b>
Arquitectura de realidades comunitarias		Historia como material versionable
Volumen del cuerpo y arquitectura de la mirada		Estructuras etéreas (arquitectura sensorial)
Estructuras exponenciales		Sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre
Estructuras vivenciales para un espectáculo sin guión		Teoría del Tiempo Torrencial
<b>Ser el puente</b>	<b>UTOPIÁS</b>	<b>Construir el canal</b>
Ficciones sin historia		Estructuras vivenciales para un espectáculo sin guión
Rituales sin dogma		Ser uno entre los vinculados. Organizar eventos sin convocatoria
Rituales inventados		Tratados teatrales de saberes compartidos

#### 4.6.2- De la teoría del tiempo torrencial.

Las consideraciones sobre el tiempo y el espacio bajo el prisma de la proximidad y las relaciones íntimas, proponen una cultura como “uso” en la que el momento y el lugar se expanden en lo cotidiano, rompiendo los binomios. En el siguiente mapa se recogen los métodos por los cuales se organiza el pensamiento proponiendo la posibilidad de una hibridación entre las dicotomías principales, de las cuales la *epifanía consciente* participa por su calidad de híbrido o lugar de hibridación. Se sugiere una lectura alocada, diagonal, mixta, a través de una invención de las situaciones posibles entre cruces no reflejados en el mapa. En ella se ahondará en las cualidades del arte escénico como constructor de conocimiento de las colectividades. Para ello se hace énfasis en la importancia del cambio de la cualidad del tiempo, por la que el evento teatral de disolvería en una actitud de continua *creación/descreación* en la que el tiempo sería un torrente de sucesos entrecruzados.

Mapa de la teoría del tiempo torrencial		
TIEMPO LINEAL	TIEMPO CÍCLICO	TIEMPO TORRENCIAL
Causa → efecto	Repetición Interconexión	Pluriactividad
La idea de principio y fin, deviene en la posibilidad de construcción de otro tiempo, digamos eterno, que está fuera de este tiempo con principio y fin.	El tiempo cíclico no deja opciones. La vida y la muerte están entremezcladas siempre. Las imágenes del cuerpo no son absolutas.	La espiral se usa como imagen recurrente, un círculo que progresa siguiendo una línea infinita. Los círculos se concentran o se descentran y la línea quizás no sea siempre recta ni funcione en un plano de 3 dimensiones.
Verdad (historia)	Verosimilitud (mito)	Desactivación premeditada de los procesos de constatación – verificación (hermetismo, caos)

El cuerpo significa (cuerpo re encarnado)	Sintaxis de los cuerpos (cuerpo máquina)	Un cadáver es un rastro
Determinismo (estética de los fieles)	Relativismo (estética de la desconfianza)	Sistemas que integran la incertidumbre
Lo que se percibe es cierto	El acto de percibir modifica aquello que se percibe	Post-humanismo materialista
El individuo existe (y se relaciona con lo eterno)	El individuo es un mapa de tránsitos (todo es igual a nada)	Los todos y las nada se interpenetran
Autor/Dios	Obra/Proceso	Intertextualidad Multitextualidad Creative Commons
Metáfora	Metonimia	Pragmatismo
Concentración (solidificación)	Dispersión (disolución)	Torrente (todo se crea y se descrea a la vez) (Maillard, 2009)
Escritura	Oralidad	Aquí está la madre del cordero
Vertical	Horizontal	Diagonal
Método deductivo/ inductivo	Método analógico/ chamánico	Gnóstico / Hermético (requiere de una interpretación equívoca)

#### 4.6.3.- Situaciones de hibridación: mapa intercambiable sobre lo real y lo ficticio.

En el último de los mapas se pone en juego aún más el intercambio de casillas, proponiendo una mixtura de los parámetros para la construcción de situaciones teatrales y de posibilidades para la incorporación de personajes/fuerzas en las que quien interpreta pueda encontrar estímulos en la creación de los códigos, buscando la permanencia de un estado creativo del conocimiento técnico.

<i>Situaciones de hibridación: mapa intercambiable sobre lo real y lo ficticio</i>	
<b>Una parte del Binomio</b>	<b>Una parte del Binomio</b>
Lo verdadero es real El intérprete es actante – oficiante	Lo verdadero es imaginado El intérprete encarna un personaje - constructo
Discurso completado o asistido por los participantes (estatus creativo del conocimiento)	La historia suele plantear una fábula cerrada (régimen totalitario de la información)
La escena se construye de forma comunitaria (tiempo y espacio son ofrecidos para ser trascendidos)	La escena aparece ya construida (tiempos y espacio son entidades ya trascendidas)
Estéticas colaborativas participantes/asistentes (eventualidad)	Estéticas autárticas productores/consumidores (inhibición de la eventualidad)
Importancia de la reactualización del discurso mismo de la pieza (proceso – obra)	Importancia de sostener la "vida" de los personajes/constructos en la repetición de un resultado (obra - proceso)
Realidad → cómo estoy llegando a ser	Ficción → qué estoy diciendo que soy (Cornago, 2006)
Actividad de producción y acción asociada a lo ritual/real	Producto asociado al consumo (efectividad capitalista)
Experiencia de acontecimiento (integración geográfica e ideológica entre participantes y asistentes o disolución de sus identidades)	Exhibición de un evento (distancia geográfica e ideológica entre escena y público)
Los artilugios de la construcción aparecen revelados (presentación)	Los artilugios de la escena aparecen velados (representación)
Los mecanismos se exhiben posibilitando su reformulación (teatro consciente, teatro de expertos)	Los mecanismos se inhiben tras su pre-asunción (pacto ficcional según los códigos)
Indeterminismo: Idea de verdad como algo múltiple, reinterpretable (no existe algo delimitable como cosa)	Determinismo: Idea de verdad como algo delimitable, certero (las cosas son algo: categorías)
Heterogéneo / Reactivo	Homogéneo / Predecible





## **CAPÍTULO 5:**

### **PRIMERAS CONCLUSIONES**

**ACCIONES BÁSICAS PARA PODER SER OPTIMISTA**







## 5.1.- Sobre el cómo se mezclan teatro y vida.

La caducidad de los rituales, nadie habla ya de la caducidad de los rituales, ni mucho menos de los rituales inventados, del proceso de invención de los rituales, de la caducidad de inventar.

Extracto de *Now, here, nowhere*.

Jorge Gallardo (inédito)

El desarrollo de la teatralidad contemporánea inunda terrenos inauditos; la mezclanza de sus principios con otros principios sociales provoca un acercamiento de los métodos de la representatividad. Óscar Cornago realiza una lectura del concepto de “teatralidad” en las sociedades contemporáneas (2006, p. 195)

De esta suerte, la teatralidad proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. Ésta se hace más consciente, y el espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el soy uno, pero represento otro, soy yo pero en realidad no lo soy. Desde este enfoque, la teatralización de la vida social y el arte en el mundo contemporáneo tiene mucho que ver con el modo consciente que se ha adquirido la representación en la Modernidad y el juego constante con las distancias entre lo que se es y lo que se representa.

El manierismo propuesto por las vanguardias llega a su máxima expresión a medida que avanza el siglo XX. El individuo artista, el individuo obra, no terminan de encajar exactamente bajo ningún parámetro generalista, y más bien han de inventarse un movimiento para cada obra o para cada autor. A esta impronta vanguardista hay que sumarle el eclecticismo propuesto por el postmodernismo. Así, en una situación como esta, se diría que es imposible interpretar el arte, o incluso nocivo, como argumenta Sontag (1999).

El pensamiento sistémico, buscando desencajar los debates encallados en el mundo contemporáneo, observa la realidad como un complejo sistema de interdependencias y co-implicaciones en el que la salida a una posible problemática requiere la construcción de *soluciones dinámicas* que se adapten a todas las zonas del sistema. Para ello toma sus observaciones de los ecosistemas naturales, viendo como la interconexión se

provoca gracias a una continua comunicación entre acción y respuesta, de un modo multidireccionado y complejo. Algo podrá suponer un cambio sistémico en cuanto que la propuesta que se haga sobre él irradie de una parcela a otra del sistema, adaptándose a los cambios identitarios de cada zona. Desde este punto de vista, observando la cultura como si fuese un organismo, pueden plantearse acciones ecológicas, que doten de sostenibilidad al sistema y puedan provocar este tipo de cambio global y progresivo. Dentro de este punto de vista, pueden entenderse la labor artística como una herramienta de cambio que actúa emitiendo resonancias en el entorno natural y social. Estas actividades artísticas se relacionan de forma más o menos directa con un (re)aprendizaje creativo de la memoria cultural de una localización concreta, dentro de ellas existen algunas que se conectan con el mundo de lo rural, estableciendo unos lazos de permanencia y pertenencia con el entorno. La experiencia con lo rural trae una serie de cuestionamientos totalmente opuestos a los que trae el esquema de ciudad. La obra se convierte en la creación de un contexto de intercambio, no sólo ya como una extensión de la sala de ensayo, sino que se establecen lazos de proximidad de sus funcionamientos más básicos, algo que por ejemplo planteaba el Odin Teatret en su trueques entre culturas. En este sentido el uso social de los colectivos que operan el objeto de arte, dilata tanto los límites que difícilmente se pueda seguir hablando de “obra” o incluso de “teatro”. El discurso de pensamiento que emana y sostiene las prácticas artísticas usa esta descalificación como potencia: la visión de la teatralidad se amplía a todo lo social y el concepto de obra deja de pertenecer únicamente al terreno del proletariado. Por otro lado, la experiencia del contacto artístico se plantea en un residir provisional, sobre el que los artistas plantean la creación de un dispositivo ambulante, como es el caso de las prácticas a las que acabamos de hacer referencia hablando del trabajo con Sociedad Doctor Alonso y Aitana Cordero, o de todo lo dicho respecto al Colectivo Arriero y las residencias artísticas Bee Time.

Es igual de posible una cultura nómada, abiertamente compartida en una gran extensión en forma de red, como el establecimiento de una microcultura. El contacto con una comunidad localizada de pocas personas genera un tipo de intercambio transpersonal, de individuo en individuo y en red, donde el contagio puede fabricar una estructura flexible y resistente. Tras procesos como los descritos en el trabajo junto a Patricia Caballero, en la creación de las piezas *Oro*, *Proyecto Conjugaciones* y el proceso de

construcción del lenguaje de *La obra vacía*, se han ido tejiendo las ideas sobre cómo podría establecerse un proceso colectivo de transformación o de transiluminación. La *epifanía consciente* no la crea el intérprete, en tanto en cuanto tampoco la crea el observador. La crea el tiempo. Es una duración. Ser co-autor es permanecer. La integración que plantea una situación híbrida requiere permanencia, ya que el reparto dicotómico del entendimiento del mundo ha sido una de las bases para la creación cultural de occidente.

Dentro de mi trabajo de aldeano en conexión con las prácticas teatrales y rituales descritas, se me hace tan necesario generar un estado colaborativo del “dominio” técnico como considerar que el compendio técnico referido al proceso de la *epifanía* es un manual de la sensibilidad siempre por escribir. Esta integración de la incertidumbre en el sistema del saber convierte la técnica en *táctica*, la refiere afectiva y efectivamente al lugar y el momento de la acción. Lo interesante del contacto con la aldea de Santa Lucía es que las operaciones artísticas realizadas puedan colaborar en la creación de un cambio sistémico, mezclándose con otras propuestas y readaptándose en el resto de las zonas del ecosistema.



Intervención del colectivo Investro, durante las residencias artísticas “Santas y Lúcidas”, Cádiz, 2015. Fotografía recuperada de <https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/>

Respecto al trabajo con la técnica y los procesos de expansión de lo teatral, en la creación de contextos de intercambio, después de más de cinco años de trabajo, entre la aldea de Santa Lucía y otros teatros/entornos, se han generado una serie de parámetros móviles e ideas/impulso:

- Desdogmatizar las prácticas para hacer posible la aparición de situaciones de hibridación.
- Desequilibrar la idea de autoría, como idea principal de lo híbrido en la construcción de espacios de comunicación sociales.
- Ponerse en relación con los saberes del lugar. “Hacer memoria” y reconstruirlos cada vez. Observarlos de cerca en lo que aún queda de manifestaciones de la *physis* en la cultura del lugar (los toros, el carnaval de la calle, el flamenco, la agricultura).
- Usar una terminología rústica en los procesos de contagio táctico. Eliminar los procesos de sofisticación, que no de detalle. Ser poéticas para ser específicas.
- Construir espacios de intimidad festiva. La fiesta *regenera* ecosistemas abstractos, memorias que tienden a perderse por ser incapaces de resistir a la homogeneización.
- Observar lo diverso. Los ecosistemas/cuerpos son cada vez menos variados y por ello menos adaptables, lo que quiere decir que no producen convivencia.
- Residir, resistir al continuo ataque de lo novedoso.
- Considerar la cultura como información genética, que contiene variables de vidas experimentadas en ecosistemas igualmente variables.
- Diferenciar entre el estado de lo novedoso y el estado de lo variable (Maillard, 2009).
- Sostener un sistema que integre la incertidumbre.

Está muy claro qué puede extraerse de las consideraciones realizadas sobre las tácticas de la *epifanía consciente* como resultado de los contextos hibridados en la elaboración

de una acción esotérica, para la creación de una “cultura de los pocos”, de los sólo iniciados. Esto, más que suponer un riesgo, es una oportunidad. Siguiendo lo que indicábamos sobre el público de “los entendíos” y la posibilidad de “estructuras ambulantes” que se integran en la comunidad residiendo en ellas durante un tiempo, puede verse cómo efectivamente se generan contextos de construcción “con” la sociedad civil, ya no “para” cualquiera de sus grupos.

Es una acción urgente. El mundo se escapa por detrás del cáliz dorado; cualquier cáliz dorado. El socialismo glorifica el trabajo. El capitalismo, el producto. La mística, el ser. No sabemos morir, como colectivo. No tenemos ninguna herramienta colectiva para saber morir. Tampoco para solucionar el colapso, económico, ecológico y comunicativo. Ambas cosas me preocupaban. Por eso escribo. Para dar el salto.

Este estudio se alarga en el tiempo, y después de este periodo de reposo/impulso es aquí donde veo van los siguientes pasos: hacia la búsqueda de los restos rituales en Andalucía y su implicación con el teatro, la técnica del intérprete y la construcción de públicos. Esta tesis es un prefacio, una preparación para todo lo que está por venir.

## **5.2.- Sobre cómo propiciar la hibridación y esparcir el proceso consciente de la epifanía.**

Las prácticas que se relacionan con esta investigación se han ido desvinculando “naturalmente” de los edificios y contextos teatrales. Después de navegar por las técnicas que históricamente recuerdo o se me han pegado al cuerpo durante la redacción del primer capítulo, tengo la sensación de que lo que busco es un/a intérprete consciente de sus epifanías, no para domeñarlas (como se doblegan a los brujos) sino para esparcirlas, para provocar un contagio. Lo que más me interesa de la intensidad de la implicación es su capacidad para provocar un tumulto, una orgía. La ficción, según la entendieron los formatos dramáticos (Lehman, 2013), es un reflejo de la eternidad. Una traslación de lo eterno aquí. Una visita, un regalo, un entretenimiento. Mientras no te mueras, ¡he aquí un trozo de la muerte que no tienes!

Lo que imagino proviene de una provocación realizada por escritores, profesores, intérpretes... gente en crisis en un mundo sin tradición y gente que se encuentra con las pocas raíces que tiene, y el resto se las inventa. Todos los síntomas rastreados en estos encuentros me remiten al mismo cuerpo. Y es un cuerpo multi genérico, intersexuado, sin nación, pero con identidad, orgiástico, pagano y de nuevo paradójico en tanto que sincrético en los binomios principales que cohabita (presentación/representación; escena/butaca; individuo/comunidad; verdad/mentira; creador/criatura; yo/los otros). La paradoja es la piel de la contradicción: mantiene un estado constante de integración de contrarios. La conciencia que veo sobre la epifanía en cierta forma “desapropia al poseedor de la posesión”.

En las “culturas de los pocos”, en todos los síntomas que las nutren y con los que se relacionan (el arte para mí es fe en acción), imagino una sociedad que se relaciona de manera creativa con sus saberes. A pesar de que el “kitsch” sigue siendo una estética cuya potencia principal consiste en pasar desapercibida (Mallard, 2009), valores anarquistas y paganos recobran inaudito brío sin ni siquiera nombrarse como movimientos (Ward, 2013; Ibáñez, 2014). Se ha inaugurado una era de esplendor para las alternativas al patrimonio, al patriarcado y al matrimonio. Ante todo, porque implica lentitud y parcialidad, proponen un sistema de continuo chequeo con la realidad, relaciona las parcelas del sistema en un continuo vaivén entre ellas, es progresivo, gradual, no engloba “todos” los sucesos ni “todos” los relatos.

Ser optimista es habitar un lugar. No todos. Ser consecuente es pensar (muy por encima, sin meter la mano) que esto que está sucediendo lo cambiará definitivamente todo, y por lo tanto lo viviremos sin darnos cuenta. Si la revolución es indefinirse, nadie se dará cuenta cuando pase el estandarte. La gente verá un palo con ninguna tela colgada.

El proceso de esparcimiento de los sistemas de la *epifanía consciente*, su presencia como cultos en una supuesta “cultura de los pocos” (de los próximos, de los que aparecen, de los que se vinculan) es igualmente lento, progresivo y caótico, por la

conexión de otros procesos sociales de los que no se aísla.

### **5.3.- Sobre cómo podría relacionarse el arte con las comunidades.**

“Arte” y “comunidad” no son términos que puedan concretarse. La pregunta debería ser qué arte y qué comunidades son las que se ponen en relación. La “obra de arte” puede ser experimentada como una producción comunitaria, como manifestación que la comunidad pone en acción, proponiendo un diálogo entre patrimonio y presente social. Volvemos a la visión del artista como antropólogo y a las diferencias que esta acción tiene, respecto a la durabilidad en el residir y las directrices opuestas entre el medio rural y el urbano.

El “encuentro” en lo teatral tiene que existir de forma tan tajantemente diferente como para romper el espejismo creado por el placer estético de derrochar el tiempo. El *encuentro teatro* debe derogar el *stablishment* de la obra de arte. La escena propone formatos y dispositivos que llevan el arte escénico más allá de la participación. Por ello mismo, el teatro acepta el epíteto de híbrido, le sienta bien, quizás desde el principio. En él se mezclan totalmente las ideas de emisión y recepción, creándose una zona intermedia de intercambio. El teatro busca crear contextos en los que se resuelvan *sin distancia* asuntos íntimos y asuntos colectivos. Esta experiencia de lo colectivo y de lo íntimo a través del arte escénico abre la posibilidad de reinaugurar varios caminos y crear un nuevo sentimiento de comunidad. Mezclándose, son la manada, la congregación, “los pocos”, los asistentes, los “entendíos”, la mancomunidad de oficiantes, los que se reúnen, los que se aproximan, los que se vinculan, los que conviven en un momento y en lugar... Agrupaciones ambiguas en sus sintomatologías imaginarias y paradójica en sus secreciones, es decir, tremendamente desorientadas. Pero se trata de una desorientación autorregulada y eso trae esperanza.

Una cultura de lo pequeño sería aquella que coloque a “los pocos” en un espacio en el que poder experimentar las paradojas y operar desde lo intuitivo todo lo que la lógica no es capaz de asumir. Un régimen explícitamente creativo, es decir anti-dogmático,



plantearía un sistema de continua autodesregulación, asumiendo lo diverso y lo complejo.

Después de la etapa “atónita” que supuso el arte conceptual y en la posibilidad abierta por el post-modernismo de hacer carne la idea a través del juego, aparece de nuevo como esencial redeterminar las distinciones entre lo objetivo y lo subjetivo, y como en muchas otras eras de la historia, la visión parece una vuelta atrás que no obstante contiene algún tipo de cambio. La idea de mixtura, de hibridación y explosión de las dicotomías en cierta manera incluye la idea de tiempo presente como espesor donde se suman todos los tiempos que son/no son. En esta desorientación resisten las calidades de los momentos, y de nuevo aparecen la idea de intimidad relacionada con la idea de autonomía. Sobre ello escribe Esquirol (2015, pp. 40 y 41)

La intimidad tiene forma de receptáculo, para el cobijo y para la satisfacción (con el alimento, la relación sexual, el descanso...). La intimidad como receptáculo se relaciona directamente con la casa o la gruta, pero también con el arca y el cofre, que poseen el significado añadido del secreto (*arcanum*). Hay continentes móviles; la barca navega, sí, pero también constituye un continente. [...]

Se da una continuidad entre continente y contenido. Por eso el continente es ya tan importante para entender la intimidad. Continente y contenido se convierten en solidarios. También el alimento es una imagen de la intimidad; se asimila y se vuelve consubstancial a la cavidad misma. [...]

Pero además lo íntimo está asociado a lo secreto, pues es lo más escondido, es lo íntimo de lo íntimo; como la piedra filosofal o el elixir de la vida. La concentración más pura. El extracto. De ahí el isomorfismo con el oro o incluso con la sal; uno y otra son el resultado de una *concentración*, son “centros”. El camino hacia la intimidad es camino hacia el misterio, hacia el secreto, hacia el tesoro, hacia el descanso y hacia el alimento. En este sentido, la dirección contraria a la intimidad es la caracterizada por la dificultad, por la dureza, por el desgaste, por la dispersión e incluso por la exposición hostil. Durante mucho tiempo (y todavía hoy para mucha gente), vivir quería decir sobrevivir y dedicar todas las energías a conseguirlo. En las sociedades del bienestar, el esfuerzo por la subsistencia ha dejado paso a otro tipo de esfuerzo: el de la lucha para no disgregarse.

La intimidad vincula las direcciones hacia una vivencia ecológica, responsable, sostenible y devuelve buenas preguntas sobre la idea de herencia, en esta memoria de todos los tiempos conjuntos, limpia ante la posibilidad de su propia muerte. Las ideas

de comunidad e individuo desde esta visión de la intimidad, son entes tan identificables como volubles, tan firmes como etéreos, tan delimitados como multipenetrados. Creonte y Antígona representaban un debate en la comunidad sobre las leyes de la polis. Antígona pone sobre la mesa un asunto objetivo para plantear si es legítimo desobedecer a la ley, reocuparla y convertirla en herramienta. En este sentido se reclama que las políticas puedan ser procesos de intimidad, de proximidad, de autogobierno (Garcés, 2013).

Un arte ritual o una cultura de “los pocos”, resolutor de conflictos, por lo que en este sentido, también político, realizaría una reconexión con lo simbólico para que el individuo pudiese experimentar sus paradojas, como individuo y ciudadano. No se trataría de comparar el proceso artístico con las otras formas de expresión más o menos democráticas y burocráticas, digamos también funcionales, pero en primer término toda política debiera ser un instrumento de expresión de sus inventores. El arte como política trata de dotar de valor a los procesos de transformación de conflictos, realizando una vivenciación de la problemática en todo su espesor de complejidad. En este mundo imaginado, ética y política serían lo mismo. Como también lo serían técnica y estética.

#### **5.4.- Sesiones permanentes y eventos sin convocatoria.**

Toda comunicación plantea una colectivización del yo. Colectivizarse es perder la entidad, volverse *nada*, ser cero. Colectivizarse es estar lo más vacío posible de personalidad fija. Ni identificar ni identificarse. En el arte de la interpretación, desde los métodos “típicos” hasta los más “atípicos”, existe una gran importancia del vaciado. Sin vaciado no es posible el proceso de encarnación del personaje ni la sucesión de la epifanía. Es un mínimo común, independientemente de que lo que se encarne sea un personaje, una fuerza compositiva, un yo atravesado por un accidente, una persona imagen de su propia presencia o un evento pactado con un diálogo escrito a priori.

Las artes escénicas desde la modernidad abren brecha en las pocas hendiduras que deja el régimen de la expectación propuesto por el “evento” teatral, resistiéndose a que la

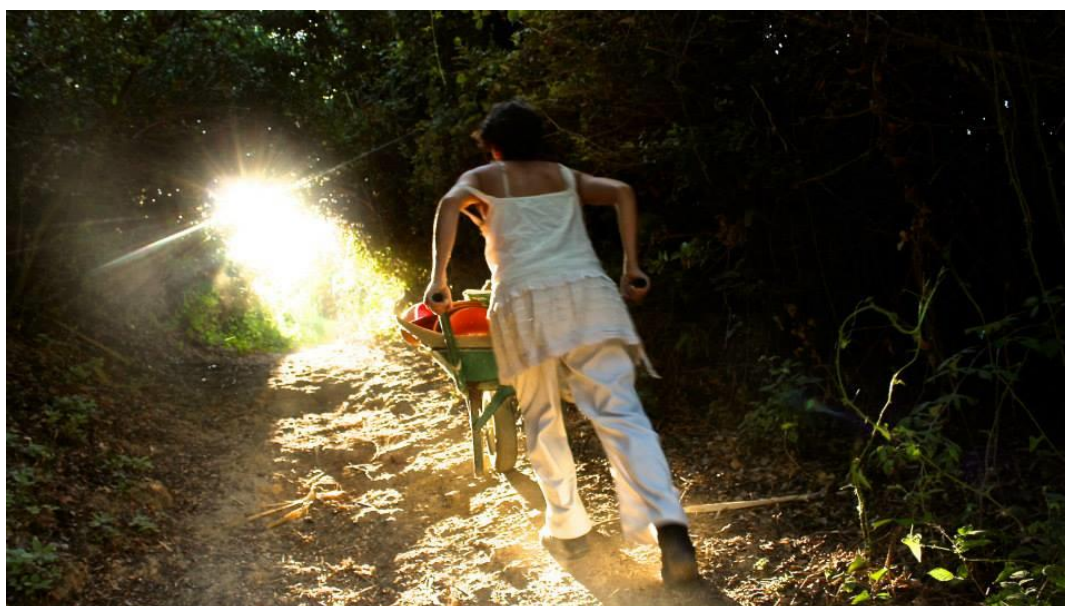
práctica artística sea percibida como una manifestación “usual”. En las vanguardias se insistía en devolver teatro al teatro, eventualidad al evento y participación al participante (Sánchez ed., 1999). Por otro lado, en el pensamiento que se desarrolla desde la abstracción en las artes y en otras áreas, parece que existe también la intención de devolver fragmentariedad a las fragmentadas identidades. El acto teatral contiene *per se* una ética ingenua, de reparto simple de las autonomías, y lo hace más en cuanto más se refiere a su idea de juego y festividad. Cada individuo se eventualiza, es decir se colectiviza, como lo hace el “yo” de la escena.

Ambas situaciones, fragmentariedad y eventualidad, reflejan una paradoja fundamental respecto a la percepción que tenemos sobre nuestra propia identidad. Somos todo y nada a la vez. Después de haber matado al Dios/Autor somos cada vez más conscientes de que esta situación no nos devuelve a ningún tipo de origen ni tampoco significa una novedad. No es un redescubrimiento. Es una aceptación. Ahora estamos en unos años de aparente superación de los discursos de la utilidad del arte, lo que parece indicar que no hemos dejado de desear que el acto comunicativo del arte construya una maravilla. La visión es normalmente bastante pesimista, el arte se mantiene en una situación de permanente agonía (Castro, 2014). Nunca sabremos si cuando vuelva a respirar se reirá de nosotros.

En la escena teatral contemporánea se buscan formas para generar autonomía en la construcción paulatina de la utopía. Existe una insistente frontalidad en la comunicación, una apelación continua al “yo” personal del público, una continua insistencia en dar la cara, planteando una relación sincera, en estado bruto. Una relación sin trampa ni cartón. O con mucho, mucho, mucho cartón, reduplicando el juego de las ficcionalidades. La frontera con el público se disemina creando individualidades en la audiencia; cada persona en la audiencia, forma parte de manera individual, no ya del colectivo “público”, sino del colectivo “evento”. Las ideas de movilidad, relacionalidad, experiencia e incertidumbre acercan la idea de pieza escénica a la concepción de un ecosistema.

Durante el “Encuentro sobre Ecología y Artes Vivas” realizado en Santa Lucía en 2014,

Natalia Jiménez se fue a trabajar al *parking*, con una mochila y despidiéndose de los que quedábamos en el bar. Fue un momento muy especial. Habíamos decidido realizar una parte de los encuentros bajo la consigna de la “ocupación artística”. El “Proyecto Conjugaciones”, que abarca varias creaciones coreográficas y contextos de conversación posibles, se infiltró en la cotidianidad de la aldea con varias presentaciones públicas y otras inmiscuidas en territorios inhabituales y sin convocatoria alguna. “Manifiesto en la Frontera” como acción compositiva y dancística, se dispersó por todo el pueblo de Vejer de la Frontera, sin anunciarse con anterioridad.



Natalia Jiménez en *Práctica en la Frontera*. Santa Lucía, 2014. (Fotografía recuperada de <http://escenicassgallardo.blogspot.com/>)

En el momento del parking, en Santa Lucía, el acto en sí reclamaba su improductividad de forma total, reducida y mínima. Casi secreta. Las estructuras que se habían desarrollado pensando en un espacio escénico, con sus sillas y su hora de entrada, se adaptaron a lo vital de una manera profunda y totalmente transversal sin generar espectáculo, es decir, de una manera laxa. Tres años más tarde el *Proyecto Conjugaciones* vio nacer su cuarta forma escénica, *Joy*, a la que ya hemos hecho referencia. El subtítulo que colocamos a modo de contexto fue *Estructuras vivenciales para un espectáculo sin guión*.

En el caso de Nazario Díaz, la incapacidad de generar una obra fue el tema principal de la creación de *Oro*, al menos en la primera tanda de ensayos realizados en Polonia. Esta dilatación del acto creativo, su íntima y constante vinculación con lo personal, intenta trasladarse a la experiencia de la comunicación de la pieza, planteando contextos imbrincados en lo cotidiano. De ahí vino la formulación de su formato doméstico.

El arte individualiza, cuando no sectorializa, los procesos de vivencia a través de la regulación y definición de sus características. El arte es la plasmación de un logro civilizatorio sobre la naturaleza. Arte serían las torres y las cercas para los corderos; la plasmación de una conquista. La obra artística se relaciona con la perpetuidad, la exclusividad de la victoria, con dejar una rúbrica sobre el logro. Las torres imperiales. Las de Roma y las de Napoleón. Nijinsky. La obra de arte es un hito. En el caso de la poesía el logro mínimo reside en la capacitación que se le da al lenguaje para expresar estados sutiles; en la danza se trata de vencer las fuerzas de la gravedad y las sobredosis que conlleva el esfuerzo; la técnica actoral se entendía como necesariamente oculta, debía desaparecer (Donnellan, 2004).

Sin embargo, una cultura práctica podría ser aquella que propicia la reapropiación del conocimiento acumulado por una comunidad, aquella que hace posible la reactualización de los saberes (Maillard, 2009); un acto de política *amateur*; una política de los que aman. Un arte de carreta, transhumante, que convive con una comunidad quizás pueda co-crear con ella, residir con sus imaginarios colectivos más íntimos. Igualmente insisto en la posibilidad que genera el residir.

El espacio ritual, por otro lado, es un evento esencialmente sin convocatoria extraordinaria; es “usual”, implica un uso. No pertenece ni al terreno de lo expresamente público ni al terreno de lo expresamente privado (Eliade, 1947). Todo ritual es ante todo un invento colectivo. Un proceso por el cual una manifestación ritual devenga artística, es una operación sobre esta desregulación de los espacios, su estructuración como nichos de actividad.

¿Desde qué punto de vista podemos recuperar entonces tradiciones de contacto directo con la animalidad, la *physis*, los estados salvajes, esa festividad del colectivo? Desde las

formulaciones de Kandinsky hasta la irrupción del arte conceptual, se combinan operaciones puramente artísticas con una suerte de vaciado por la deconstrucción de los signos espesos. Un arte también de logros, pero en este caso de logros espirituales del hombre emancipado de Dios.

El concepto de *performatividad*, la importancia de la experiencia y la visión relacional de la realidad, son discursos usados como instrumentos políticos contra la intelectualización de la naturaleza. La visión pagana es post-humanista en tanto que entiende al resto de las especies como capaces de generar relatos artificiales. La visión neomaterialista insiste en que tanto la materia como el lenguaje participan de las cosas (Barad, 2007). El teatro se mantiene en una aparente franja intermedia infinita, por el hecho de haber sido desde siempre un *arte relacional*. Molière escribía y adaptaba sus obras según la población que acogiese a su *troupe*. El teatro se planteó como arte usual e inefectivo. Un teatro se expande en la comunidad y en el ambiente, en la medida en que funciona como memoria/recuerdo, en la medida en la que no puede formalizarse su repetición ni garantizarse su efectividad.

Visiono un evento sin convocatoria como una autorregulación del culto colectivo/privado. En ellos imagino que se generaría una especie de asilvestramiento de los estados personales.

### **5.5.- Sobre cómo profundizar en las tácticas de la epifanía consciente.**

Las tácticas de la *epifanía consciente* pasan a estar en el lado de “los pocos”. Como un acto privado de compartirlas, planteo una relación estable de laboratorios e investigaciones, siguiendo los trabajos junto a Patricia Caballero y Karmit Even Zur, para profundizar en la creación de sistemas que puedan entrar en contacto con la labor antropológica sobre los restos de la ritualidad andaluza. *Plan no plan*, contexto creado junto a Karmit Even Zur y Monika Dawidziuk, proponía una investigación corporeizada de los mismos restos, sin necesidad de localizarlos en ningún lugar. En la única sesión realizada compartimos experiencias con personas de otras nacionalidades. Igualmente en las residencias Bee Time (El tiempo de la abeja) se plantea una convivencia

transnacional en la que colocar el arte como herramienta activa para la activación de la apicultura natural y la conexión con los saberes tradicionales de la agricultura. En ambos contextos, se estudian y practican las formas de entrar en contacto con lo que está “al otro lado del velo”, sobre todo a través de la meditación en movimiento en contacto con la naturaleza y sus fuerzas elementales.

Este estado de las cosas se complementa con una activación artística de la pedanía de Santa Lucía, a través de una acción puramente teatral en conexión con la comunidad, como lo que se planteó en Alanís de la Sierra con *Be Careful with the Shadows*. Estos son los nombres que me acompañan en un acto de resistencia que busca ser autónomo. Reinventarse se convierte en la única salida, en una especie de celeridad que no es sino un fantasma que recubre la verdadera situación: el inmovilismo social frente a las grietas abiertas por la ciencia, el arte y el pensamiento. Este inmovilismo, colocado al lado del optimismo por el cambio que nos transita, fue formulado por Karmit en una simple frase, la cual me acompaña ahora: *Brighter is the light, darker is the shadow*. Haciendo referencia a cómo los cambios no parecen ser totales, a como los sistemas de depredación y colonización siguen impidiendo la libertad y la pluralidad de los seres, hablaba de luz, como una luz de la conciencia planetaria que crece planteando relaciones afectivas y conscientes con la interconexión de los seres. Pero cuanto más brilla esta luz, más oscura será su sombra. La salida es ser transparente, desaparecer como objeto. También en lo que se refiere a las tácticas de entrar en trance y de poner al trance en una operatividad comunitaria.

Entre todos los bamboleos de la historia, *servir o no servir* parece ser una obsesión del arte. Que el arte sea el refinamiento de la cultura, su elevación, se debe en parte a que se separe de su utilidad (Maillard, 2009). Este hecho no tiene porque incluir una calificación moralmente negativa. Podría darse el caso de que una comunidad fuese capaz de no perder la horizontalidad de sus vivencias ante la aparición del arte, viviéndolo como resultado de la comunidad en sí y no como el producto de una individualidad. El refinamiento técnico no estaría por definición reservado a una minoría, ni implicaría un hito reflejado por el talento, sería rústico, compartible y mutable. Una relación diferente con la idea de autoría dejaría a la vista que el

nacimiento de una persona talentosa es el resultado de una sociedad (Taleb, 2008) y desarticularía parte de la idea de lujo y de logro que rodea al arte. El logro siempre sería social (Wolff, 1998) y el genio, hijo de muchos. *La genia, hija de muchas. Le genie hije de muchas.*

El trabajo con la técnica interpretativa me ha hecho tocar la diferencia entre las calidades de la memoria según su uso, y colocar experiencias en distintas zonas del ser, según sus implicaciones. Pero ante esta destrucción de la idea de talento, una costura transversal emparenta los retales: la *epifanía consciente* fabrica una oda al instinto. Un acto instintivo es un acto que no usa la memoria para completar la percepción, o que la usa cada vez menos. A esto se refiere la “vía negativa” y también Patricia Caballero cuando propone en sus laboratorios de movimiento un trabajo para la “higiene perceptiva”: no desarrollar ninguna emoción sobre lo que se percibe, ningún juicio, ningún deseo, ninguna idea, ninguna premonición, ningún estado de la cuestión histórica donde enmarcar el accidente.

Los procesos de percepción de la *epifanía consciente* son higiénicos y ecológicos en tanto que impropios, buscan un equilibrio entre incertidumbre y decisión, contando siempre con algo que no les pertenece. En la técnica interpretativa toda esta formulación teórica está muy clara desde el principio. Sus tácticas residen en un equilibrio inestable entre lo incierto y lo certero, una justa medida que permita avanzar. También entre la destrucción del talento y las inclinaciones del ser por los estados salvajes.

Las tácticas de la *epifanía consciente* plantean la expansión del círculo de atención, el mismo que formulaba Stanivlaski, al resto de parcelas de la vida. En ello trabaja Grotowski cuando formula y practica sus ideas sobre la *atención vigilante* y la *consciencia transparente*. Desaparecer como objeto implica que la acción no tenga identidad pero que sí tenga dirección; el/la intérprete plantea una acción sin voluntad de ser, pero con intención de durar. Esta expansión en el tiempo propicia la reformulación de la idea de evento, proponiendo la utilidad de los contextos de intercambio entendidos como sesiones entre integrantes vinculados y desmontando la idea de “talento” como propiedad individual.





## BIBLIOGRAFÍA

AGAMBEN, Giorgio. (2005) *Lo abierto: el hombre y el animal*. Barcelona: Pre-textos.

ARAÚJO, Antônio; BELLATIN, Mario; CARUANA, Pablo; CORNAGO, Óscar; DOMINGUEZ, Juan; HEATHFIELD, Adrian; LEHMANN, Hans-Thies; LEPECHI, André; LIDELL, Angélica; MARRANCA, Bonnie; PUJOL, Quim; SÁNCHEZ, Jose A. (2010). *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Centro Párraga.

ARISTÓTELES (2017). *Poética*. Madrid: Akal.

ARTAUD, Antonin (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

ARTAUD, Antonin (2002). *El Pesa-nervios: El ombligo de los limbos. El pesa-nervios. Fragmento de un diario del infierno*. Madrid: Antonio Machado Libros.

BARAD, Karen. (2003) "Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter" En *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. Vol.28, no. 3. (pp.801-831)

BARAD, Karen (2007). *Meeting the Universe halfway*. Durham: Duke University press.

BARBA, Eugenio (1983). *Les illes flotants*. Barcelona: Edicions 62

BARBA, Eugenio y SAVARESE, Nicola (1988). *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología Teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta – ISTA.

BARICCO, Alesandro (1999). *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin*. Barcelona: Siruela.

BARROW, John D. (2001). *El libro de la nada*. Barcelona: Planeta.

BARTHES, Roland (1968) *La muerte del autor*. Recuperado en <http://www.cubaliteraria.cu/revista/laetradelescriba/n51/articulo-4.html>

BARTHES, Roland (2007). *El placer del texto*. Madrid: Siglo XXI.

BAUDRILLARD, Jean (1981) *De la seducción*. Madrid: Cátedra.

BAUDRILLARD, Jean (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.

BLOK, Cor (1999). *Historia del arte abstracto (1900-1960)*. Madrid: Cátedra.

BOOKCHIN, Murray (1999). *Ecología de la libertad*. Madrid: Nossa y Jara editores.

BOTTON, Alain de (2002). *El arte de viajar*. Madrid: Taurus.

BOURDIEU, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: University Press.

BOURGEOIS, Louise (2002). *Destrucción del padre / Reconstrucción del padre*. Madrid: Síntesis.

BOZAL, Valeriano (ed.) (1996). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.

BRECHT, Bertold (2006). *Teatro completo*. Madrid: Cátedra.

BROSSA, Joan (1978). *Teatre complet. Poesia escènica 1958-1962*, Vol.III. Barcelona: Edicions 62.

BRUNER, J. (1991). "La autobiografía del yo". En *Actos de significado*. (pp.110-115). Madrid: Alianza.

CARLOS CASTANEDA, Carlos (2001a). *Las enseñanzas de don juan: una forma yaqui de conocimiento*. México: Fondo de cultura económica de España.

CASTANEDA, Carlos (2001b). *Una realidad aparte*. México: Fondo de cultura económica de España.

CASTANEDA, Carlos (2010). *Viaje a Ixtlán*. México: Fondo de cultura económica de España.

CASTELLUCCI, Romeo y Claudia (2013). *Los peregrinos de la materia. Teoría y praxis del teatro. Escritos de la Societàs Raffaello Sanzio*. Madrid: Continta Me Tienes.

CONELLY, M. y CLANDININ, J. (1995). "Relatos de Experiencia e Investigación Narrativa". En J. Larrosa, et alt. (1995). *Déjame que te cuente. Ensayos sobre narrativa y educación*. (pp.11-59). Barcelona: Laertes.

CORNAGO, Óscar.(2004) "La verdad de una mentira: La forma que se despliega, de Daniel Veronese", Assaig de Teatre (Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral. Universidad de Barcelona), 44 pp. 73-79. (También publicado en <http://artesscenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=26>).

CORNAGO, Óscar (2005a). "El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia". En *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, pp. 18-29.

CORNAGO, Óscar (2005b). "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro". *Latin American Theater Review* (Kansas University) 39.1 (Fall 2005), pp. 5-27.

CORNAGO, Óscar. (2006a) "Escena Contemporánea 2006. El teatro de las acciones o las ficciones reales". Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral, N° 313, pp.134-144 .

CORNAGO, Óscar. (2006b) "La teatralidad como crítica de la modernidad", *Tropelías* (Universidad de Zaragoza). Vol 15, pp. 191-206.

CORNAGO, Óscar (2010). *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

CURRELL, Peter (1968). *Smallcreep's day*. Londres: Picador.

CRAIG, Gordon (1987). *El arte del teatro*. México: Gaceta.

CHEVOJ, Mijail (1999). *Sobre la técnica de la actuación*. Barcelona: Alba.

CHOZA, Jacinto (2013). *Historia cultural del humanismo*. Madrid: Plaza y Valdés.

DE DIEGO, Estrella (2011). *No soy yo, autobiografía performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (1994) . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

DELEUZE, Guilles y GUATTARI, Félix (2005). *Rizoma*. Valencia: Pre-textos.

DE-VAULT, M. (1999). *Liberating method: Feminism and social research*. Philadelphia: Temple University Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2007). *La invención de la histeria*. Madrid: Cátedra.

- DIDI-HUBERMAN, George (2008). *El bailador de soledades*. Valencia: Pre-textos.
- DICKINSON, Emily (2013). *Poesías completas*. Madrid: Visor libros.
- DONNELLAN, Declan (2004). *El actor y la diana*. Madrid: Fundamentos.
- ECKHART, Maestro (1998). *El fruto de la nada*. Madrid: Siruela.
- ELIADE, Mircea (1947). *Herreros y Alquimistas*. Madrid: Alianza Editorial.
- ELIADE, Mircea (2005). *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- FIEDLER, Konrad (1990). *Escritos sobre el arte*. Madrid: Visor.
- GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Bellaterra.
- GARCÍA LORCA, Federico (1998) “Teoría y juego del duende”, en *Obras completas vol III*. Madrid: Akal.
- GARCÍA VALERO, Benito Elías (2016) “La realidad y los realismos desde la física cuántica: la posibilidad de un realismo cuántico”, *Revista Signa 25* (pp. 595-607). Madrid: UNED.
- GERGEN, K. (2000). *Construir la realidad*. Barcelona: Paidós.
- GOLBERG, Roslee (1996). *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Destino.
- GOLL, Yvan (1920) *El inmortal* (prólogo) en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- GOUHIER, Henri (1974). *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. París: J. Vrin.
- GUATTARI, Félix (1996). *Las tres ecologías*. Barcelona: Pre-textos.
- GROTOWSKI, Jerzy (1965). *Hacia un teatro pobre*. Artículo publicado originalmente en Odra nº9. Wroclaw (1965) Recuperado de: [http://www.caac.es/docms/txts/grottos\\_txt01.pdf](http://www.caac.es/docms/txts/grottos_txt01.pdf)
- HANNA, Thomas (1994). *Conciencia corporal: recupere la flexibilidad y el control sobre su cuerpo por medio de la somática*. México: Yug.

HEISENBERG et al. SCHRODINGER (1987). *Cuestiones cuánticas: escritos místicos de los físicos más famosos del mundo*. Barcelona: Kairós.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Fernando (2008). “La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación”. *Educatio Siglo XXI*, n.º 26, pp. 85-118

HERZOG, Werner (2010). *Conquista de lo inútil*. Barcelona: Blackie Books.

HILDEBRAND, Adolf von (1989) *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor.

IBÁÑEZ, Tomás (2001). *Municiones para disidentes*. Realidad-Verdad-Política. Barcelona: Gedisa.

IBÁÑEZ, Tomás (2014). *Anarquía es movimiento*. Barcelona: La llevar-Virus.

INNES, Christopher (1992). *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. México: Fondo de cultura económica de España.

KANDINSKY, Vasili (1992). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Labor.

KANDINSKY, Vasili (2002). *Escritos sobre arte y artistas*. Madrid: Síntesis.

KANTOR, Tadeusz (2004). *El teatro de la muerte*. Madrid: De la flor.

KESTER, Grant (1995) “Aesthetic Evangelists: Conversion and Empowerment in Contemporary Community”. En *Afterimage* vol. 22 (enero 1995)

KHOR, Leopold (1957). *The Breakdown of nations*. Londres: Routledge and Kegan Paul.

KIRBY, Michael (1987). *A formalist theater*. Filadelfia: University of Pennsylvania.

KRISNAMURTI (1992). *Ultimas charlas en la India*. Barcelona: Edhasa.

KRISTEVA, Julia (1978a) *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt: Suhrkamp.

KRISTEVA, Julia (1978b). “Polylogue”. En *Contemporary Literature*, Vol. 19, No. 3 (pp. 336-350) Filadelfia: University of Wisconsin Press

KROPOTKIN, Piotr (1989) *El apoyo mutuo*. Móstoles: Madre Tierra.

KWON, Miwon (2002). *One place after another. Site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Institute of Technology

LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.

LEM, Stanisław (2011). *Solaris*. Madrid: Impedimenta.

LESSIG, Lawrence (2005) *Por una cultura libre: como los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Madrid: Traficantes de sueños.

LICHTENBERG, Georg (1991). *Aforismos*. Barcelona: Edhesa.

LIPPARD, Lucy (1997) *The Lure of the Local: Sense of Place in a Multicentered Society*. Nueva York: The New Press.

LONGLEY, Alys (2016) "Skeleton Boat on an Ocean of Organs and other stories: understanding and evoking posthuman relations through site-based dance, somatic practices, performance writing and artist-books". *Text and Performance Quarterly* Volúmen 36, pp. 229-249 (<http://dx.doi.org/10.1080/10462937.2016.1240827>)

LYOTARD, Jean-Francois (2006). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra

MACDONALD, Dwight (1957). *Politics past: essays in political criticism*. Nueva York: Viking Press.

MAILLARD, Chantal (2009). *Contra el arte y otras imposturas*. Valencia: Pre-Textos.

MEYERHOLD, Vsévolod (2003). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.

MIAMI THEORY COLLECTIVE (Ed.). (1991). *Community at Loose Ends*. University of Minnesota Press. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctttsqk7>

MOLINER, María (2007). *Diccionario de uso del español*.

MÜLLER, Heiner (2016). *Maquina Hamlet; Cuarteto; Medeamaterial*. Buenos Aires: Losada.

NANCY, Jean Luc (2000) *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM/Arcis.

NANCY, Jean Luc (2001) *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.

- PESSOA, Fernando (1986). *El regreso de los dioses*. Barcelona: Seix Barral.
- PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked. The politics of performance*. Londres: Routledge
- POUND, Ezra (1975). *Guía de la cultura*. Madrid: Felmar.
- REISER, Jesse y UMEMOTO, Nanako (2006). *Atlas of Novel Tectonics*. Nueva York: Princeton Architectural Press.
- RICHARDS, Thomas (2005). *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba.
- ROSENZVAIG, Marcos (1995). *El teatro de Tadeusz Kantor*; Madrid: Leviatan.
- SAIS, Pere (2010). "El tiempo y el cuerpo en el ritual". Recuperado de: <http://ritualdrama.files.wordpress.com/2010/09/hacia-un-teatro-del-misterio2.pdf>
- SAIS, Pere (2015). "Hacia una poética del Arte como Vehículo". Tesis Doctoral inédita. Recuperada de: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/382639/ps1de1.pdf?sequence=1>
- SALINAS, Pedro (2012). *Poesías completas*. Madrid: Debolsillo.
- SÁNCHEZ, José Antonio y VALENCIANO, Mónica. (1999) "Como una cerilla que se prende con mi sombra y de repente sale a la luz..." *Desviaciones*. Madrid: José A. Sánchez (ed.)
- SÁNCHEZ, José Antonio (1999) "Mónica Valenciano: garabatos y disparates". *Desviaciones*. Madrid: José A. Sánchez (ed.)
- SÁNCHEZ, José Antonio (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor libros.
- SCHECHNER, Richard (1985). *Between Theater and Anthropology*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- SPINOZA, Baruch (1980). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Orbis.
- SPINOZA, Baruch (1986). *Tratado político*. Madrid: Alianza Editorial.



- SONTAG, Susan (1999). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2009). *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba.
- STRINDBERG, August (2002). *Inferno*. Barcelona: El acantilado.
- SZONDI, Peter (1994). *Teoría del drama moderno*. Barcelona: Destino.
- TAIROV, Aleksandr (1923) *El teatro liberado* en SÁNCHEZ, José Antonio (ed.) (1999). *La escena moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- TALEB, Nicholas (2008). *Cisne negro: el impacto de lo altamente improbable*. Barcelona: Paidós.
- TAVIANI, Nando (1975). *Baratti* (recuperado de: <http://www.odinteatretarchives.com/historiadelodin/doc-nando-taviani-el-trueque-1975>).
- TATARKIEWICZ, Władysław (1987). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos.
- TSE, Lao (1995). *Tao te king*. Málaga: Sirio.
- VALDECANTOS, Antonio (2014) *El saldo del espíritu*. Barcelona: Herder.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (1974). *La lámpara maravillosa*. Madrid: Espasa-Calpe.
- VIRNO, Paolo (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- WARD, Colin (2013). *Anarquía en acción*. Madrid: Enclave.
- WARD, Colin (2016). *Anarquismo, una breve introducción*. Madrid: Enclave.
- WALLERSTEIN, Immanuel (2005). *Las incertidumbres del saber*. Barcelona: Gedisa.
- WHITE, Gareth (2012). "On Immersive Theatre". *Theatre research international*, vol. 37, no. 3, pp. 221–235. International Federation for Theatre Research. doi:10.1017/S03078.

WHITMAN, Walt (1991) *Hojas de hierba*. Barcelona: Lumen.

WITKIEWICZ, Stanisław Ignacy (1992). *El pop o la visió hyrcanesa del món. Sobre la forma pura*. Barcelona: Institut del Teatre.

WOLFF, Janet (1998). *La producción social del arte*. y artículos dialnet en móvil. Madrid: Istmo-Akal.

YOUNG, Iris Marion (1986). "The Ideal of Community and the Politics of Difference". En *Social Theory and Practice* vol.12, Issue 1 (1986) (pp. 1-26) DOI: 10.5840/soctheorpract198612113

ZIZEK, Slavoj (2010). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.





**Anexo 1.-**

## **OTRAS CONCLUSIONES**

**Que sirven de pistas para seguir al acecho.**



## I.- Alquimia expandida.

Amar. Integrar. Buscar la manera de que haya “cero” objeciones. Micropolíticas. Multiespecies. Una forma de estar en el mundo, una antropología esencialmente paradójica practicable entre los “pocos”, que no los “exquisitos”. Ser diversos provoca que el ecosistema se sostenga; ser pocos, que el ecosistema sea: permite operar en él sin perder de vista nunca sus peculiaridades, los detalles de su eventualidad, las múltiples formas de sus estados en el presente. El arte de las masas en la contemporaneidad responde a una actitud (intra)colonial. Al respecto dice Bukchim (1999, p. 18) “La sola noción de la dominación de la naturaleza por el hombre proviene de la mismísima y verdadera dominación del hombre por el hombre”. Los colectivos no mantienen ninguna relación de propiedad o integración en el espacio que construye el arte. No la han mantenido durante siglos. Los parámetros del arte (como los de la educación) se han interpretado durante siglos bajo las ideas de excelencia y exclusividad. Óscar Cornago en su artículo *El acontecimiento de la palabra tras el fin de la historia* (2005, p.21) dice

Se podría decir que al comienzo no fue la palabra, sino el acto de su enunciación [...] la escritura [...] se muestra como un mal menor, un *pharmakon*, como explica Platón, que [...] empobrece la memoria y acaba con la realidad concreta y funcional que habita en la palabra y que la hace posible como acontecimiento vivo, real e inmediato

Tanto Cornago como muchos otros pensadores y pensadoras ven en el lenguaje un arma de doble filo: capacita y castra. La expansión del arte supone en primer término la aniquilación de estas asociaciones, entendiendo que pertenecen a un complejo sistema multiadaptable.

Pertenencia, caos, dominación, extrañamiento, colonización, domesticación, relación. En el pensamiento alquímico se busca esencialmente la aceleración de los “procesos naturales” de desarrollo de lo vital (los elementos son organismos vivos, como las piedras). La magia tiene estas cosas. Trabaja con las grietas entre lo conocido y lo desconocido aceptando que nunca habrá una invasión total del logos en la physis, del orden en el caos. En la magia y en la alquimia reside tanto cierta *calidad anormativa*

como cierta inclusión del humano en el medio. El sentimiento de equidad entre especies y la visión de todo elemento como organismo vivo, son fundamentales para que se genere una tercera vía de escape entre desarrollo y dominación. Y es aquí donde el papel de la actividad artística se convierte en fundamental para mí. En cierta forma y a modo de chiste a lo Ionesco, el post-humanismo es un acto creativo.

Interrelación. Co-implicación. Reciprocidad. Una ecología social derivada de la superación del par dominador/dominado. Recojo algunas de las consideraciones que Bookchin plantea una nota al pie en su introducción a “Ecología de la libertad” (1999, pp. 19 y 20)

Para que mi énfasis en la integración y la comunidad de las “sociedades orgánicas” no sea malinterpretado, quiero hacer aquí una advertencia aclaratoria. Por “sociedad orgánica” no entiendo a una sociedad concebida como un organismo, lo cual me huele a concepciones de la vida social corporativistas o totalitarias. En general, uso el término para denotar una sociedad espontáneamente formada, no coercitiva e igualitaria: una sociedad “natural” en tanto emerge de innatas necesidades humanas de asociación, interdependencia y protección. Además, ocasionalmente, uso el término en un sentido más vago, para describir comunidades ricamente articuladas, que fomentan la sociabilidad, la libre expresión y el control popular. Para evitar malentendidos, he reservado el término “sociedad ecológica” para caracterizar la fantasía utópica esbozada en las partes finales del libro.

Las nuevas relaciones planteadas (no sólo) por la física cuántica entre observador y objeto (Heisenberg, 1987) cuestionan las fronteras de las lógicas de los métodos empíricos y dejan abierta la vía de la experimentación anti-formulativa. El “problema de la medida” en la física cuántica, si bien puede derivar en una suerte de misticismo poco aprobado por la comunidad científica, ponen a prueba los métodos inductivos de la observación empírica. Parece que la objetividad total es una ilusión, pero para ello es mejor recurrir a la ciencia ficción y apelar directamente a lo que tiene que sufrir el proceso de aprobación científico. “Solaris”, Lem, 1961 (2011, p. 17)

El descubrimiento de Solaris se remontaba a unos cien años antes de mi nacimiento. El planeta gravita alrededor de dos soles, un sol rojo y un sol azul. En los cuarenta años que siguieron al descubrimiento, ninguna nave se acercó a Solaris. En aquel tiempo, la teoría de Gamow-Shapley —la vida era imposible en planetas satélites de



dos cuerpos solares— no se discutía. La órbita en torno de los dos soles es modificada constantemente por las variaciones de la gravitación.

A causa de estas fluctuaciones de la gravedad, la órbita se aplanaba o se distendía, y los organismos, si aparecían, son destruidos irremediablemente, ya sea por una intensa radiación de calor, ya por una caída extrema de la temperatura. Estas modificaciones ocurren en un tiempo estimado en millones de años, es decir, un período muy corto; según las leyes de la astronomía o de la biología, la evolución necesita de centenares de millones, si no billones de años.

De acuerdo con los primeros cálculos, en quinientos mil años Solaris se acercaría media unidad astronómica al sol rojo, y un millón de años más tarde sería devorado por el astro incandescente.

Sin embargo, ya al cabo de algunas decenas de años, se creyó descubrir que la órbita no estaba sujeta en modo alguno a las modificaciones previstas: era estable, tan estable como la órbita de los planetas de nuestro sistema solar.

Se repitieron, con una precisión extremada, las observaciones y los cálculos, que confirmaron simplemente las primeras conclusiones: la órbita de Solaris era inestable.

En el rizoma (Deleuze, Guattari, 2005) la importancia radica en la relación entre los elementos por encima de los elementos mismos. Las relaciones son entendidas como bidireccionales, los procesos son de ida y vuelta, interactivos y múltiples, los estados son siempre intermedios o transitorios, pero al mismo tiempo definitivos cada vez. Las partes no toman la cualidad del todo, sino que el todo del que dependen el resto de las partes ha desaparecido en términos de jerarquía o, trasladando esto a la idea de colonización, de “rey de las bestias” (Bookchin, 1999). La intensa interacción de multiplicidades heterogéneas en el entorno de lo real provoca que las lógicas que de ellas puedan extraerse no sean significantes (no puedan usarse para predecir), sino que simplemente aparezcan, llegando a difuminarse el concepto mismo de estructura profunda. Las *anormatividades* generan más bien proto-coherencias, proto-estructuras.

## II.- La comunidad agrupada.

Cabemos en una grupa. Somos pocos. Habrá que hacer el caballo grande o ir a un velódromo donde no gane nadie. Provocar una desempatía para el apoyo mutuo, donde las estéticas de la colaboración no sean un marco, sino un sudor.

Lo colectivo se refiere al aprovechamiento de recursos. En los colectivos se colabora. Las comunidades se dividen en dos: las apartadas y las que agrupan a los profesionales; comunidad de gitanos, comunidad de médicos. Lo comunal se refiere a la “familia ampliada”, ideal del comunismo chino. Lo grupal hace referencia a un número limitado y menor de personas que se une para una actividad por la que siente especial fervor. Un grupo es, así lo dice la palabra, “el número de personas que cabe encima de una grupa”. Un grupo de música tiene menos integrantes que una agrupación coral.

La comunidad parece requerir del individuo cierto compromiso. El grupo tiene una intención común definida por el fervor. El colectivo comparte herramientas y construye cierta reciprocidad de lo operativo. La comuna aparece *demodé*. La unión se establece a través de un oficio que no encaja con el sistema económico en el que se instala, suena muy *hippie* vamos. Tampoco es lo mismo lo común, que lo compartido, que lo público.

La comunidad creada en un evento escénico que engloba a sus receptores es esencialmente heterogénea e híbrida, y cabe en una grupa. El caballo es eso que se llama epifanía.

La codificación establece un marco por el que se interpreta lo verdadero, lo verosímil, lo ficticio, lo real y lo imitado, donde se *ponen en juego* creando una lectura pluridireccional, diversa, pero con intención. Aquí está para mí la paradoja fundamental del entrenamiento de la *epifanía consciente*, tanto de su mirada como de su encarnación. Ambas contribuyen igualmente a la aparición, copenetrándose.

### III.- Imaginación matemática.

En la teoría de conjuntos, puede formularse la paradoja existente entre escena y público de la siguiente manera: en una situación en la que tenemos dos conjuntos A (escena) y B (público), la intersección de ambos no contiene ningún elemento ( $A \cap B = \emptyset$ ); sin embargo, por separado, cada uno de estos conjuntos contiene todos los elementos de A y B a la vez ( $A=A+B$  /  $B=A+B$ ). Dos entidades que supuestamente no comparten nada, son al mismo tiempo por separado, la unión de ambas. La paradoja del intérprete y la paradoja del observador se fusionan. La escena es público de sí misma; el público es creador de su situación de expectación. En la primera, la creación se aboca a sí misma en el hecho de ser creada; en la segunda, la recepción modifica o crea la situación percibida. *Magia consciente de la magia consciente de la magia consciente de la magia consciente de la magia.*

Estas paradojas ilustran la comunicación entre teatro y espectador, la reorganización e indeterminación de sus roles. En las matemáticas y la física la problemática del infinito y el vacío ha generado argumentaciones bastantes curiosas (Barrow, 2001). La “nada” y el “todo” como entidades tienen una relación especial. La representación del vacío no es exactamente el número “cero”; lo más ajustado a lo que han llegado los matemáticos para registrar la nada es la formulación del conjunto vacío expresado con el símbolo “ $\emptyset$ ” (Barrow, 2001, pp. 163-165). Algo esencialmente interesante veo en la formulación de paradojas matemáticas, sobre todo en las relaciones de división formuladas entre vacío e infinito. Quiero desarrollar una intuición, trasladar las ideas sobre la colectivización del “yo” al terreno de las matemáticas, a nivel usuario, realizando una serie de consideraciones rápidas que puedan desestabilizar a la lógica desde la lógica misma, como hacían los “abstractos”.

Tomando cualquier número positivo como representación de una entidad/individuo y el número 0 como representación del vacío, uno de los procesos que definiría esta secuenciación del “yo vaciado” en el acto de la colectivización sería el recogido por la siguiente fórmula:  $n/\infty = 0$ . Según esta fórmula, cualquier número (lo cual se representa en matemáticas a través de la letra “n”) dividido infinitas veces dará como

resultado el número “cero”. La desaparición del “yo” sería posible cuando éste se divide en infinitas partes. No hago referencia al “ego” sino al sentido de unidad que se refleja en el “yo”. Esta unidad es un espejismo. El “yo” es una mutabilidad indeterminada e indefinida que se relaciona más con las ideas de vacío e infinito que con la idea de unidad. En el otro lado de la fórmula, observamos que cualquier número dividido por cero es infinito ( $n/0 = \infty$ ). Si realizamos la operación pensando en el número 1 como representación de la “unidad”, observamos que la posibilidad infinita del vacío cabe en uno ( $1/0 = \infty$ ) y que si uno se divide en infinitas partes, cabe a nada ( $1/\infty = 0$ ). U observando las mismas fórmulas desde otro prisma: en una identidad caben todas las potencias, siempre y cuando se divida por cero ( $n/0 = \infty$ ); al estar el ser infinitamente dividido, el resultado es “cero” ( $n/\infty = 0$ ), el más indeterminado de los números, la más indefinida de las situaciones para el ser.

Este ejercicio de división infinita y vaciado me remite directamente al trabajo de entrenamiento llamado “de la atención transparente”, muy presente en los trabajos de Grotowski y en otros más cercanos al chamanismo, como se ha visto. En estos entrenamientos de la percepción, al darnos cuenta de estar divididos infinitamente, principalmente a través de un trabajo de multidimensionalidad perceptiva, nos acercamos al vacío, la percepción cambia de calidad precisamente porque la ampliación no permite que cada cosa percibida pueda ser “pensada”, “agarrada” en términos grotowskianos. Vacío y plenitud se relacionan entre sí dentro del ser. No hay forma de experimentar la plenitud si no es a través de un acto de fusión en ella, estando vacíos de identidad, que es aquello que nos permite predecir. El ser es fundamentalmente paradójico, es decir “corruptible”. La moral conservadora identifica la idea de “identidad” con su incorruptibilidad, lo que provoca que la constancia sea socialmente valorada. De nuevo el error, de nuevo una poética del fallo, de la *inconstancia*. Fue una ilusión creer que éramos uno. No existe ningún número. Salvo el cero y el infinito.

#### IV.- Autogobierno y desorientación.

La política está dejando de ser representativa. La representación también está fuera del teatro. Hemos dejado de creer en las situaciones en las que “alguna persona actúa en nombre de otra”. En el teatro y en la política. No queremos ser representados porque esto implica ser gobernados (Garcés, 2013). No queremos vernos reflejados en una representación a través de una identificación con tal o cual partido si esto implica un desajuste en la información para la toma de decisiones. Es una precaución ante la enorme afluencia de falsedades representativas, pero también se trata de aceptar la ductilidad de nuestra propia identidad, tanto como individuos como comunidades. Queremos que la representatividad sea revisada, que los sistemas puedan acercarse cada vez más a la confederación de pequeños grupos en los que las decisiones y ejecuciones sean dúctiles, demostrando sensibilidad ante las complejidades y la diversidad sociales. La visión lleva unos años cocinándose en los movimientos anarquistas. Colin Ward recoge parte del discurso de Dwight Macdonald (1957, citando en Ward, 2016, p. 117)

La alternativa revolucionaria al *status quo* hoy en día no es la propiedad colectivizada administrada por un “Estado obrero”, cualquier cosa eso signifique, sino algún tipo de descentralización anarquista que divida la sociedad de masas en pequeñas comunidades donde los individuos puedan vivir juntos como seres humanos distintos y no como unidades impersonales que forman parte del total de la masa. La inconsistencia del New Deal y del régimen posbélico del partido laborista inglés, es evidente por su incapacidad de mejorar ningún aspecto importante en la vida de la gente: las relaciones reales en el puesto de trabajo, la forma de emplear el tiempo libre, la educación de los hijos, el sexo, el arte. Es la existencia de masas la que lo vicia todo hoy, y el Estado mantiene el *status quo*. El marxismo glorifica “las masas” y apoya el Estado. El anarquismo quiere volver al individuo y a la comunidad, lo que no es muy “práctico” pero necesario, es decir, revolucionario.

Digamos que la representación hasta el momento ha añadido una serie de falsificaciones ante todo por el gobierno de los “muchos” sobre los “muchos”. Dentro de estas organizaciones políticas es tremendamente difícil que el traspaso de la información sea claro, y es más, los claroscuros que se producen son aprovechados para instalar instrumentos de poder tan básicos y esenciales para nuestra sociedad como la idea del trabajo asalariado y la educación obligatoria.

Pero, con una mirada eminentemente científica, el discurso de Barad pone de manifiesto un recorrido histórico en el que la ciencia (como idea e institución) ha dejado de creer que está representando la realidad. Tras pasar fugazmente por la ilusión de estar creándola, la ciencia acaba concibiendo la complejidad existente entre sujeto observador y objeto observado, dejando de entenderlos como elementos separados y por lo tanto desmantelando jerarquías. Ni la ciencia ni el lenguaje determinan la realidad, ni aquéllos son productos de una representación de ésta. Materia y lenguaje cohabitan y se coinfluyen. Al respecto dice Barad (2003, p. 804)

The idea that beings exist as individuals with inherent attributes, anterior to their representation, is a metaphysical presupposition that underlies the belief in political, linguistic, and epistemological forms of representationalism. Or, to put the point the other way around, representationalism is the belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representing.

La idea de que los seres existen como individuos con atributos inherentes, anteriores a su representación, es una presuposición metafísica que subyace a la creencia en las formas políticas, lingüísticas y epistemológicas del representacionalismo. O, para poner el punto a la inversa, el representacionalismo es la creencia en la distinción ontológica entre las representaciones y aquello que pretenden representar; en particular, lo que se representa se sostiene independiente de todas las prácticas de representación.

Llevo dos años trabajando en la creación de una comunidad de aprendizaje de Apicultura Natural y en la organización de una serie de *stages* artísticos (o residencias temáticas) en las que los artistas entran en contacto con el mundo de la abeja de manera personal, íntima y al mismo tiempo, colectiva. La idea misma de la organización de este trabajo proviene de la observación de la colmena como un superorganismo con conciencia unificada que expande sus relaciones energéticas de forma íntima con el paisaje que la circunda, el paisaje que es “ella”. Cada abeja es la relación que tiene con las otras abejas, con el entorno y con el organismo colmena. Cada abeja forma parte de un organismo vulnerable, por esta construcción entre lo personal y lo colectivo. La paradoja requiere la vulnerabilidad de su estructuración sistemática, en la que nada puede ser ni totalmente verdadero ni totalmente falso. Esta forma de unión se

corresponde raramente con la humana, en la que los sistemas han hecho bastante propicias la aparición de multitudes. Sobre el concepto de multitud escribe Virno (2003, pp. 25 y 26)

Es preciso reconocer que la multitud no se contrapone al Uno, sino que lo redetermina. Inclusive los muchos necesitan una forma de unidad, un Uno: pero —aquí está el punto clave— esta unidad ya no es el Estado, sino el lenguaje, el intelecto, las facultades comunes del género humano. El Uno no es más una promesa, sino una premisa. La unidad no es más algo —el Estado, el soberano— hacia lo cual converger, como en el caso del pueblo, sino algo que se deja atrás, a las espaldas, como un fondo o un supuesto. Los muchos deben ser pensados como individuación de lo universal, de lo genérico, de lo común compartido.

Este “muchos” del que hablar Virno es una visión muy cercana a esta que tengo de los “pocos”. Solo hay que añadirle agencia a la intimidad de lo pequeño para generar esa otra organización de los muchos que serían los estados federados de aldeas, la interconexión global de colmenas. La desorientación proviene de la inexperiencia, principalmente. Es un funcionamiento que corresponde directamente con la visión del cuerpo como ecosistema. Social, político, pero también biológico. Sobre ello escribe Kohr (1957, citado en Ward 2013, p. 103)

El fascinante secreto de un organismo social que funciona bien no parece residir en su unidad general, sino en su estructura; y conserva su salud gracias al mecanismo de preservación de la vida que opera a través de miríadas de divisiones celulares y renacimientos que tienen lugar bajo la fina piel de un cuerpo aparentemente inmutable. Donde, debido a la edad o a un fallo en el diseño, este rejuvenecedor proceso de subdivisión da lugar a un proceso de calcificación de la unidad celular, las células crecen bajo la protección de sus marcos solidificados más allá de sus límites asignados sobrenaturalmente y empiezan, como un cáncer, a desarrollar arrogantes y hostiles complejos de poder ilimitado. Proceso al que no se pondrá fin hasta que el organismo infestado sea devorado o una operación enérgica consiga restablecer el modelo de células pequeñas.

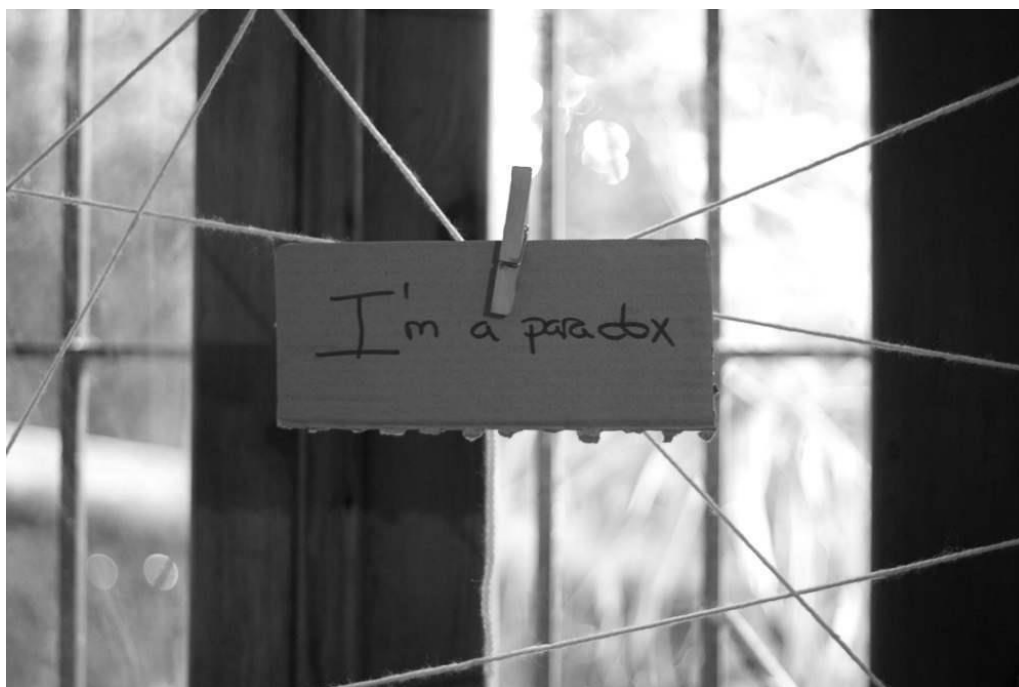
En la paradoja, la contradicción “queda anulada debido a que (los contrarios) se compensan mutuamente. Y es más, cada movimiento se convierte necesariamente en su contrario.” (Barrow, 2001, p. 34). La paradoja es la piel de la contradicción. El sistema

paradójico amplía y complejiza la dicotomía, multiplicando posibilidades y aportando flexibilidad. La integración no significa el borrado de la contradicción sino una especie de superación ulterior.

La paradoja no se puede asimilar. Se puede entender la formulación de la paradoja, el hecho de que llegue a existir. Pero no puede entenderse la paradoja sin matarla. O sin matarse. O sin caerse. Ser en la paradoja es no entenderla. Hay que acoger la diseminación del vacío y del infinito. “El todo en el uno” y “el uno en el todo”. La escena contemporánea plantea este tipo de co-implicaciones de la comunicación como el acto creativo por antonomasia del teatro. Más allá de darlas por sentado como inherentes al hecho artístico, “¡hay que hacerlo! ¡Hay que decirlo!”.



## V.- “I'm a paradox”.



Instalación realizada durante la primera residencia artística Bee Time. Santa Lucía, 2016. (Fotografía recuperada de <http://beetime.net/proyectos/residencias-artisticas-bee-time/bee-time-primavera-2016/>)

He tenido la suerte de ser tremendamente ingenuo. He caído en todas las trampas. He caído en la trampa de creer en mis deseos, hasta que me di cuenta de que todo salvajismo fue siempre una construcción. Recuerdo que en clase de filosofía en primero de bachillerato yo seguía siendo muy ingenuo. Ya habíamos empezado a estudiar griego. Que las palabras vengan de otras palabras le daba una dimensión increíble a la historia de la humanidad. Hemos compartido genética cultural, occidente existe.

El profesor de filosofía era bastante bueno. Y marxista. La lección sobre los presocráticos me afectó casi tanto como la que versó sobre Hume. Hume era muy avisado. Le dio lenguaje a mi primera visión. Yo estaba delante del autobús del colegio observando una franja de pintura roja que cruzaba un lateral de la carrocería. Pensé: ¿qué pasaría si a un niño le enseñaban a llamar a aquél color “amarillo”? El acuerdo tácito, no dicho, que tenemos sobre las correspondencias entre las palabras y las cosas no es del todo fiable. Esta idea me aterrorizaba. ¿Quién se puso de acuerdo para

describir el mundo tal y como se había descrito? ¿Dónde se reunía esa camarilla de sabiondos conscientes de que el lenguaje que designaba las cosas era una patraña mágica? Dices “amarillo” y el amarillo es. ¿Qué día accedería yo a la reunión de todos esos que ya lo sabían todo desde “el principio”? ¿Estaría mi madre allí? Amarillo es el nombre de cualquier color.

También fui bastante ingenuo cuando empecé a entender a Dios. Al ente impenetrable. Tras el arte, tras la mística, en mi vida han entrado las abejas. Me picaron dos cerca del ojo derecho y después de eso dejé de ser quien era y me transformé en ninfa. Pensar que las palabras pueden tomarse en sentido literal, todas ellas, tiene unas consecuencias nefastas. Se olvida uno que en un mundo donde todo es líquido, vivir en una piedra es morir de asfixia.

Mi madre me llevó al médico. Yo tendría cuatro o cinco años, eso fue antes de lo del autobús. Lo del autobús pasó cuando tenía seis. Lo de Hume, con 16. Lo de las abejas cuando tenía 37. Mi madre me dijo que fuese a preguntar a la puerta de la consulta quién “daba la vez”, que es como en Andalucía en ese momento se preguntaba por el turno en la cola de cualquier sitio. Ella tenía cita con un médico y yo con otro, así que había que enterarse de cuándo nos tocaba a cada uno sin abandonar ninguna de las dos puertas. Había que dividirse, vamos. “Tú allí y yo aquí”. Nací en Málaga, mi madre es de Cádiz, así que su pronunciación era otra. Ella dijo, “pregunta quién da la b”. Pensé que mi madre me estaba pidiendo algo muy extraño y que la gente no me entendería en absoluto. Miraría con cara de trapo mojado cuando lo preguntase. “Pero mamá por qué...” “¡Andavé, chiquillo!” Y fui.

Por el pasillo seguía tremendamente asustado por la pregunta que tenía que hacer. ¿Quién, de entre los que estaban en la consulta esperando su turno, iba a considerar aquella pregunta como algo de este mundo? Necesito aclarar que yo no entendía para nada la expresión y que pensaba que mi madre me estaba pidiendo algo imposible o cuando no surrealista. Yo aún no sabía lo que era el surrealismo pero en ese pasillo... Peor era pensar que mi madre era la cuerda y que de repente aquello era habitual. Imaginaba que al preguntar ¿quién da la “B”?, alguien me tendría que dar una letra “B”

enorme, recortada en madera negra y con la que tendría que hacer algo que... Cuando al preguntar una señora dijo “yo”, entendí por fin lo que pasaba. Las palabras no son las cosas. Luego lo leí en muchos libros, después de Hume.

Creo que la situación ahora es diferente. Sobre todo después de que la ciencia llegue a los terrenos antes habitados solamente por el arte, la filosofía y la mística, para empezar a dilucidar, a repensar, en las paradojas fundamentales: “morir es dar de comer”, “si como es arriba es abajo, como es adentro es afuera”. Una de ellas cruza esta escritura de cabo a rabo ahora mismo. Del dilema entre “ser o no ser” que sintetiza y redimensiona todas las fronteras estalladas entre objeto y sujeto, vamos pasando a una aproximación más paradójica por ese mismo derrumbe: ser y no ser son un compendio. “He aquí la cuestión”.

La paradoja del ser y no ser necesita una traducción ética, mejor dicho, se puede imaginar según ella una traducción ética. Esta ética sería desposeída y estaría desorientada, pero también atenta y consciente. En esta actitud se busca mantener la mirada siempre extranjera y actuar sin propiedad, pero actuar, en el sentido de afectar al sistema en las espesuras de todos sus tiempos presentes. Para redoblar los efectos y las afecciones, hay que hacerle el amor a todos los estados salvajes que nunca y siempre fuimos. El contenido del proyecto ético abordaría la siguiente cuestión: ¿qué podría significar un viaje a lo ingenuo desde un estado consciente?

Podría decirse que este viaje supondría una especie de desafío al régimen de lo infalible, incluye una visión ética que plantea la necesidad de la *alegalidad*. Deberían aceptarse la incertidumbre de los sistemas después de haberlos creado. El ingenuo y el desorientado basan sus juicios en el experiencia inmediata y luego los olvidan. Es por eso que se debe cambiar hasta el mismo estado teórico de lo que se considera el saber técnico, tan emparentados con lo infalible. Y desarrollar actos ingenuos, poderosamente ingenuos, también frente al lenguaje.

## **VI.- Sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre.**

Este escrito incluido el título, añadiendo la palabra “occidente” en algún lugar, fue parte del proyecto de esta investigación hace muchos años, cuando intentaba desvincularme del arte y desviarme hacia la antropología. Al releerlo entiendo que me he basado en él para entender el trabajo técnico y la redacción de todo este escrito. Traigo aquí un trozo de esto inédito:

### **HÍBRIDOS**

Sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre.

### **HIPÓTESIS:**

- 1.- Los sistemas de pensamiento que integran la incertidumbre no pueden ser considerados propiamente como sistemas, ya que los cambios que en él se provocan no pueden preverse. Tampoco pueden considerarse anti-sistemas, ya que se comportan como tales en su progresión, manteniéndose cierta esencia. Un sistema de estas cualidades debe ser entendido como un híbrido entre el caos y el orden, lo sistematizado y lo imprevisible.
- 2.- Los sistemas híbridos resisten con mayor fortaleza el surgimiento de estructuras de poder a su alrededor. La autoridad queda al menos desenfocada debido a la integración del caos como ente determinante.
- 3.- En occidente, la consideración de este tipo de sistemas inunda la ciencia contemporánea, pero raramente se hace referencia a la historia de nuestros sistemas de pensamiento para alimentar esta “nueva forma” de ver el mundo. El estudio de los sistemas híbridos (conocimiento+incertidumbre) que han formado la historia de occidente, puede ofrecer algunas claves para entender su funcionamiento, sin perder de vista la calidad del pensamiento occidental, al mismo tiempo que puede evitar la sensación de innovación, peligrosa para el ego europeo.

### **MUESTRA:**

Sistemas de producción, organización, registro y transmisión del conocimiento que en occidente hayan integrado la incertidumbre de forma determinante (a ampliar): cristianismo gnóstico, hermetismo medieval y estética barroca.

### **PUNTO DE VISTA:**

Observar la evolución de los sistemas, atendiendo especialmente a las causas de su deterioro. Comparar las cualidades de estos sistemas con la cultura contemporánea, identificando tanto las contradicciones resultantes como los rastros que de ellas se

han mantenido hasta el presente.

#### OBJETIVO:

Contribuir al desarrollo de las pedagogías basadas en la creación comunitaria de conocimiento.

[...]

#### PRIMEROS REFLEJOS EN EL CRISTAL:

[...]

El cristianismo gnóstico propuso un sistema que se reactualizaba continuamente. El iniciado estaba obligado a elaborar su propia versión de las historias míticas. Estas versiones eran consideradas igual de “válidas” que las “originales”. Se trata de un esquema basado en una relación intensa del conocimiento con la ficción y en la consideración de la verdad como ente múltiple y mutable, en el que la experiencia con el conocimiento, se antepone al conocimiento mismo. En segundo lugar, el hermetismo medieval obliga a una lectura necesariamente parcial de sus registros del saber, al colocar la idea de verdad en un ámbito totalmente inaccesible. La estética barroca por su parte, plantea una forma de transmitir el conocimiento basada en una saturación simbólica, en la que la identidad se forma a través de la pluralidad, sin llegar nunca a una síntesis unitaria, debido a la persistencia de las partes en el conjunto.

#### PREGUNTAS MOTORAS:

¿Cuál es la relación entre conocimiento y ficción? ¿Ritualidad y ficcionalidad? ¿Cómo se conectan, coexisten? ¿Cómo varían la calidad de recepción este tipo de relaciones?

El estudio de estos sistemas, plantea en definitiva la revisión de la idea de verdad, relacionada con la identidad y la perdurabilidad. El conocimiento se regenera de una forma inevitable: la idea de verdad, y en consecuencia la idea de identidad, se “desolidifican”.

A esta visión se ha sumado la del paganismo y el anarquismo como sistemas complementarios.

Pagana es toda cultura no regulada por un dogma y en la que el conocimiento se genera creando desplazamientos en las jerarquías, donde “lo verdadero” se mantiene en un estado de regulación colectiva móvil. Sus sistemas de creencias están más cercanos a

una visión pluriforme de la naturaleza y de lo humano, como dejan ver sus tendencias hacia el politeísmo y el animismo de la naturaleza (Pessoa, 1986). La regulación colectiva de las jerarquías no implica solamente a los roles sociales, también se refiere a las estructuras filosóficas más básicas, como las que ordenan las relaciones entre “idea” y “materia”. Todos los saberes existirán sólo en cuanto que experimentados. El paganismo acentúa esta idea desregulando el estatus de lo verdadero.

En el paganismo se superan las distancias entre rito y culto, al mismo tiempo que se desborda la idea de “verdad” como palabra escrita, aportando un énfasis hacia la movilidad y la pluralidad de lo verdadero, basado en la experiencia. El carácter comunitario de la experiencia pagana propicia una relación desjerarquizada con lo sagrado, una *desposída posesión*. Paganismo es anarquía: autogobierno federado, informal y efímero (Ward, 2016), donde el sistema de propiedad se colectiviza entre los participantes de la intimidad: los socios, los que se aproximan, los que se vinculan, los que... Los sistemas de creencias crecen exponencialmente debido a la insistencia en la descentralización de las relaciones, estableciendo un diálogo entre iguales. La horizontalidad (pretendida, trabajada, proyectada, en camino...) es entre especies: las ideologías paganas y (eco)anarquistas parten de una visión de lo humano como parte co-implicada de un ecosistema.

Colin Ward (2013) habla de los proyectos del anarquismo haciendo una recopilación de sus experiencias, sus lecturas y sus deseos. Al hablar de proyectos y comunidades anarquistas (agrupaciones, colectivos, grupos, proyectos) y del anarquismo como teoría social y política, define tres características fundamentales. Habla del establecimiento de relaciones *efímeras, informales y autoorganizadas*, como prácticas propiamente anarquistas. Son efímeras porque se disipan una vez que se cumple el objetivo que las motiva; informales porque son voluntarias y no desarrollan una estructura jerárquica; autoorganizadas porque no dependen de la burocracia del estado ni de otros procesos de legitimación.

Judith Mata, filósofa, movedora de los cuerpos y sus secretos, es una gran conversadora. Me presentó un día a Jacinto Choza, un profesor de la Facultad de

Filosofía de la Universidad de Sevilla donde había estudiado. Grabamos esa conversación pero luego la borramos. Jacinto introdujo un par de ideas que nos hicieron hablar a Judith y a mí hasta aburrir a las plantas. “Hasta que no se inventó la idea de repetición, no se inventó la idea de eternidad”. Esta fue la primera de las ideas. Hizo que me chocase ante un muro que no existía: “Si algo se repite, entonces parece que puede hacerlo infinitamente. Pero si todo es siempre mutable y nada se repite, la idea de infinito no existe o es otra.” La siguiente idea tiene que ver con una visión histórica amplia, acuñada a varios pensadores, en la que se distinguen tres grandes periodos: el paleolítico, el neolítico y el post-neolítico, al que parece que estemos llegando ahora (Choza, 2013) y al que Jacinto dijo que tanto Judith como yo pertenecíamos. Habíamos ido a plantearle la posibilidad de hacer un mapeo de espacios sagrados en desuso, sobre todo en el entorno natural, para activarlos a través de acciones espontáneas y súbitas, con espíritu de juntera entre las que nos implicásemos.

La idea de la “repetición” asociada a la idea de “eternidad” es aparentemente sencilla. Hasta que el hombre no imaginó u observó que algo podía repetirse eternamente no se desarrollaron ni la concepción del tiempo ni los conceptos de presente, pasado, futuro. “Premonición” o “eternidad” no existían como los percibimos ahora. Hablo de un uso cotidiano de los conceptos. (Espero, igual que tú, que en nuestra cotidianidad entren todas las capas del tiempo y se crucen). El evento que la mujer/hombre reconoció como algo que se repetía eternamente fue la salida del sol, esto nos seguía explicando Choza. A través de caminos que abren el apetito, llego asombrado ante cualquier cosa sencilla. Que una idea de mundo pueda basarse en la incertidumbre parece un cuento. Por eso aquí debería haber más lugares donde colorear y hacer garabatos.

La *actitud* pagana (como la anarquista) es más posible si asumimos que no sabemos si mañana saldrá o no saldrá el sol. Hasta aquí habíamos llegado en la conversación Judith y yo. En ese estado de las cosas anterior a la repetición, las estructuras ni siquiera pueden considerarse estructuras. Más bien habría que hablar de una especie de *proto-estructuras dinámicas*. En ellas se propone otra manera de trabajar con la memoria.

La idea de que el ser humano no fuese consciente de que el sol “les había salido” todos los días de su vida, era muy rara. Sobre todo, era raro que después de esta

*desexperiencia* no se le ocurriese a nadie la posibilidad de decirle a su hija o a su hijo al ver la luz del día “mira, tengo una sensación muy rara: me parece que esto ya pasó ayer”.

Un teatro que no usa los sistemas del recuerdo para elaborar su discurso espectacular es un teatro que ha superado el régimen de lo “excepcional”. De nuevo aparece la idea de una técnica de la *inexcelencia*, cuyas experiencias puedan ser compartidas, planteando una contrapartida a la sofisticación y a la pretendida universalidad del saber.



## VII.- Impureza

En abstracto, podría hablarse de híbridos puros como de aquellos que integran en su totalidad dos entidades radicalmente opuestas. En el híbrido puro se encuentran dos ideas antagónicas completas, y en esta integración se contemplan todas sus funciones. En este sentido se mantiene la tensión conflictiva entre los paradigmas limítrofes. Pero por ello mismo, este híbrido puro es una suma que se mantiene en calidad de operación matemática; se mantiene en la frontera sin poder reclamar del todo un lugar descategorizado, propio.

El centauro o la sirena, como híbridos impuros, remiten a la unión entre lo humano y lo animal reclamando ciertas especificidades de ambas especies. Un busto de mujer y una cola de pez o un busto de hombre con cuerpo y patas caballo. No delatan la paradoja sino que la trascienden. Se selecciona una parte de lo humano y se le anexiona una parte de lo animal. Una construcción artificial y caprichosa, que delata el proceso mismo de hibridación. La sirena trasciende la suma ya que de ella emana una función inaudita que ya no pertenece a ninguno de los cuerpos de origen, la de hipnotizar a los hombres con su canto. Más que convertirse en una entidad mantienen un continuo estado de mixtura inconclusa. Lugares de hibridación: la cama donde se aparean y paren, las hembras castizas, bestias sin raza.

Conciliar en estos términos significa dotar de entidad a una contradicción no dialéctica, sino a una mezcla “artificial” de especies. Las características que se usaban para poder catalogar los cuerpos de origen aparecen reconvertidas en los cuerpos híbridos resultantes. El híbrido es una realidad en sí no visible que necesita despertar una función inaudita para trascender la dicotomía.

La expansión de la abundancia aspira a alguna forma de desgobierno o autovivencia.

## VIII.- Rito y escondrijo

Lista de las cosas que hacen falta:

- una visión nueva de lo duradero,
- una desestructuración en los sistemas identitarios,
- una nueva especie de tribu o nichos de relación contagiosos,
- no hacer distinción entre cultura y vida

En la misma conversación con el profesor de filosofía, Judith le había contado la idea que teníamos de organizar una red de ocupación de espacios sagrados en desuso. Habíamos tenido la idea de primero dibujar un mapa de sitios posibles y luego ir haciendo encuentros donde explorar los lugares a través del movimiento. No pensamos en ningún momento en un evento al que llamar a gente que hiciese de público, sino en realizar encuentros eminentemente prácticos donde, con estructuras mínimamente guiadas, coordinásemos una especie de improvisación con el espacio, con el único objetivo de conocerlo y permitir que él también el espacio nos conociese. Bailar dentro de una cueva (la de la Pileta, en Málaga) fue uno de mis sueños de esos días. Dejar el acto en las personas a los que el acto incumbe. Recordaba las danzas de la Luna en Méjico y los efectos que sobre el cuerpo estaban creando las sesiones de movimiento con Patricia Caballero, en las que lo que danza, es la percepción. Jacinto Choza nos dijo que por el diseño de tal sueño nos merecíamos el nombre de *personas post-neolíticas*.

La cultura neolítica es aquella que se basa en la escritura, en una economía de producción y que se organiza en ciudades (Choza, 2013). Según su visión estos tres parámetros estaban siendo cambiados por otros en el mundo contemporáneo. Nosotras estábamos contribuyendo al cambio, o éramos un ejemplo del mismo. Estaba muy entusiasmado. Entonces nos empezó a hablar sobre la forma de la danza ritual, el uso de angulaciones rectas en las figuras del cuerpo.

Judith y yo estábamos entrenando con Natalia Jiménez, que ha sido otra de las personas

con las que he experimentado estados alterados de la percepción (o del sistema perceptivo) a través del movimiento. Desde una perspectiva meramente práctica, empezamos a hablar de “fe”. Al final de todo ese proceso acabé escribiendo “hay que ser autónomo para tener fe”. De vez en cuando vuelvo a esta frase que aún no entiendo del todo.

En el momento de la conversación con Choza, no había que inventar ningún tipo de contexto para justificar la necesidad de ir a la cueva a bailar: la idea de que el movimiento era una herramienta *para percibir* era suficiente. Las ideas de Jacinto Choza sobre “coreografía ritual” eran muy extrañas para Judith y para mí. En los entrenamientos con Natalia, experimenté cómo el cuerpo se relacionaba con lo externo a través de la mirada, mediante un entrenamiento de la composición geométrica del cuerpo. El cambio en el foco de la atención, según los parámetros de ejercicios con la mirada, provocan en el cuerpo un cambio de biorritmo, dando lugar a la encarnación de una fuerza, la de esa forma de mirar el mundo. Una de las maneras de mirar tenía que ver con una práctica del chamanismo.

Había que focalizar la mirada en todas las formas que el aire adopta entre las cosas, como si quisieses ver los volúmenes del negativo que te queda después de sacar los volúmenes del espacio. El movimiento no sólo se generaba por el hecho de percibir el espacio de manera distinta, sino que el espacio se percibía de manera distinta por el hecho de estar en movimiento. Estas apreciaciones sobre la conciencia del movimiento no pudimos defenderlas ante Jacinto.

En la intervención en la que participé como motor en las naves de Hytasal ,en lo que llamamos Fuerte Fuerte Sevilla, el evento reunió a unos muchos en el intento de convertirnos en unos “pocos”. Al final quedamos tres. En la exploración que realizamos el último día, por el hecho de que el “evento” finalmente no tuvo lugar, solo había una persona de público, pero esta persona se fue. El ritual no se esconde. El ritual es un escondrijo. Proximidad que requiere ser pocos en términos de masificación. El espesor de cada persona debe permanecer accesible en el espesor del grupo.

La individuación es una intensificación o una velocidad momentáneas de estados accidentales puestos en relación con lo múltiple (Deleuze, 1976). Pero en esa visión del momento se recoge una temporalidad del *instante eterno*.

Siguiendo con la idea del público inexistente, casual, accidental, o parcial, algo bastante particular sucedió el día en que Monika toreó después de recibir sus clases en Santa Lucía, a un hombre en silla de ruedas, que era amigo nuestro y que además le gustaba la idea. En un momento muy fugaz en la cámara puede verse esto



Intervención de Mónica Dawidziuk “Toro Story 2” Santa Lucía, 2015. (Fotografía recuperada de: [https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album\\_id=1663178653913203](https://www.facebook.com/pg/colectivoarriero/photos/?tab=album&album_id=1663178653913203))

No es por pintoresco, aunque también. La inteligencia de los muchos (Virno, 2003) parece que atemoriza rápidamente al poder, es mucho más retadora. La inteligencia de los pocos devuelve el foco a la desintensificación de lo íntimo, es decir, la construcción de un estado de familia en la que la persona es lo usual. Puede ser observada como un refugio naif. Puede ser observado como una inteligente forma de ser paciente. Es otra cosa, sin embargo. La agrupación proviene de una intensidad de “quereres” del instante.

## IX.- Conclusiones para una *ética ingenua*

La ética podría ser un cuento de la abundancia. La ética podría ser una respuesta a qué hacer con la acumulación de riqueza, por qué no devolver el sobrante o por qué sí tirarlo, y convertirlo entonces en desperdicio. La ética regularía los miedos ante la escasez y pensaría en equidades, seguros, garantías, techos que no se llueven bajo los que almacenar el grano. Cuando la economía deja de basarse en la producción y empieza a basarse en la predicción de los precios, sus alteraciones, el coste del dinero y de la mano de obra, la materia prima es la información.

El miedo a la escasez construye la ética. Un miedo inventado por una nube de polvo que nos llena los pies o un miedo real de haber pasado hambre. Estar en el punto justo de energía, no generar sobrante, qué hacer con los desperdicios... estos son los parámetros para construir una ética de la epifanía consciente. Stanivlaski (2003) habla de ahorro energético, de no generar tensiones innecesarias. Estas tensiones son originadas ante todo por el estado de exhibición al que el intérprete se presta. En el trance chamánico, el aprendiz de brujo también se presta a otros cuerpos, pero se exhibe ante todo ante sí mismo. El sacrificio retorna una imagen de un “otro” que es “uno”, alejada en tanto que impropia y cercana en tanto que íntima. De nuevo esa *desposeída posesión*.

El brujo no desperdicia su energía, como no desperdicia ninguno de los recursos para convertirse en “hombre de conocimiento” (Castaneda, 2010). Acepta el compromiso de aquello que sostiene su técnica, la implicación en el terreno de lo sutil, donde lo abundante se manifiesta como aparentemente escaso. Al “duende” se le llama, pero no se le pide que venga (Lorca, 1998). La inspiración como proceso parece una cuestión innata ajena a toda técnica. Pero puede tratarse de un proceso consciente.

“No agarrarse” quizás sea el primer o uno de los pasos en las técnicas del “ser impecable” que plantea Castaneda en sus relatos. Más allá de la validez de los mismos como autoetnografía, quiero lanzar una mirada secante a la humedad que me provocan. Usé estos apuntes cuando empecé a trabajar sobre el naturalismo. Cuando la maestra Txiki decía que interpretar era el arte en el que “hay que partir de uno mismo; pero hay

que partir”.

El ser impecable no desperdicia ningún recurso, no se ata a ningún recuerdo, ha borrado “su historia personal”. Se abandona a relacionarse con el presente de nuevo *sin saber* pero usando una parte de la memoria como tangencialmente y de costado, sin que ello le condicione sobre manera para poder “ver lo que ve”, “escuchar lo que escucha”. La memoria no le come los estados relacionales y ahí reside gran parte de su técnica.

En las epifanías del naturalismo, la técnica debe “arder al calor del espectáculo” (Donnellan, 2004, p. 14). La diferencia de calidad entre una representación y otra no está sólo en la técnica, sino en la fuente de vida que hace que la técnica parezca invisible. “Los años de entrenamiento deben evaporarse en el calor de la vida; la técnica auténticamente grande tiene la generosidad de desvanecerse y no reclamar crédito alguno”. (Donnellan, 2004, p. 14). Gran parte de la escena contemporánea enfatiza precisamente lo contrario a lo que sugiere Donnellan. La técnica debe producir agencia y el público debe ser experto en ella o al menos desarrollar con ella o respecto a ella cierta experiencia. En la *epifanía consciente* se provoca la diseminación de la técnica como sudor ético.

Que la técnica tenga este estado refleja que cultura y vida están escasamente separados. Una “cultura de los pocos” sería una cultura de la proximidad, también entre los “temas” y las “gentes”. Esta proximidad cultural de hecho se da, al mismo tiempo que se da un vaciado de contenidos y formas que deja para la cultura de la vida muy pocos espacios para la educación de lo sensible. Quiero plantear aquí una duda muy seria y profunda. No puedo admitir que una cultura así sea una utopía. No entiendo cómo una sociedad, capaz de acumular y transmitir conocimiento no contiene en sus ficheros ninguna pista sobre cómo afrontar la muerte, cómo hacerse viejo, cómo amar en la diferencia, cómo expulsar a los mentirosos de los puestos de poder. Si la culpa es nuestra, me asombra nuestra inutilidad. Si la culpa es de los que nos esclavizan, la guerra será más áspera (Castellucci, 2013, p. 19)

¿Pero qué se puede edificar en esta destrucción? Ante todo hay que renunciar a pontificar, y finalmente renunciar a la falacia del artista intrínsecamente bueno, porque lo que hace uniría y no dividiría a los pueblos y otras idioteces parecidas.

También el arte divide, y también en esto se asemeja a un arma.

[...]

Los artistas, más allá de sostener que el arte une, no hiere y es hermoso, ¿qué más han hecho para impedir la masacre, ante todo haciéndola no pensable, o sea posible?

[...] Ni siquiera han intuido que en los pliegues de esta conexión desconcertante y desfasada entre artista y militar es donde el artista siente el deber de emprender la competición decisiva con las fuerzas militares y religiosas, sus deuteragonistas en la historia, para mostrar una vita nova.[...] Es en la crisis producida por la innegable semejanza del artista con el militar donde el iconoclasta teatral intenta realizar una revolución de 360° a través de una originalidad de acción inconfundible y una prueba de vida más potente.

De ninguna de estas dos posibilidades puedo sacar energía para seguir trabajando, sólo del sueño. De un sueño abonado con todo este estiércol. Ser ingenuo de nuevo. Que la cultura sea la acumulación de lugares/momentos para el manejo de la muerte y el dolor, la guerra, el amor y la violencia. Templar la experiencia con todo lo paradójico que la vida acoge. Una maravilla/horror.







**Anexo 2.-**

## **PALABRAS IMPROPIAS**

**Antología de textos**

*Todo pensamiento es impropio*



## **Krisnamurti**

*El futuro es hoy* (1992 p. 32).

Krisnamurti: Señor, ¿puedo formular una pregunta? ¿Podríamos empezar a discutir, a tener un diálogo, una conversación sobre una palabra, lo cual es realmente una muy, muy buena deliberación? ¿Conoce el significado de esa palabra “deliberar”? La palabra proviene de libra, que en griego significa equilibrar, sopesar (...) en latín deliberar: “sentarse a conversar, consultarse mutuamente, considerar juntos algo”. No es que usted ofrece una opinión y yo ofrezco otra opinión, son que ambos estamos consultándolo, considerándolo juntos porque queremos encontrar la verdad de ello... No es que voy a encontrarla y después se la diré –eso no existe en esa palabra deliberar.- Señor, cuando el Papa es elegido en Roma, en la Capilla Sixtina del Vaticano, ello deliberan; las puertas están cerradas, nadie puede salir, tienen sus propios cuartos de baño, restaurante, comida, todo está dispuesto para un quincena o para algunos días. Dentro de ese período establecido, deben resolver. Eso se llama deliberación. ¿Podríamos, entonces, empezar ambos como si no supiéramos nada?

P3: Eso es difícil.

Krisnamurti: No es difícil. Yo nada sé; nuestro conocimiento es meramente memoria. ¡Qué sentido tiene eso! Yo digo que el conocimiento puede ser el mayor peligro en el mundo, puede ser el mayor de los obstáculos. Para ampliar el conocimiento añadimos más conocimiento, lo añaden los científicos. Lo añadido es siempre limitado.

P2: Y lo que llamamos certidumbre, es esa limitación.

Krisnamurti: Sí, limitación.

## **José Antonio Sánchez – Mónica Valenciano**

*Como una cerilla que se prende con mi sombra y de repente sale a la luz...* (1999, pp. 146-156).

JAS: Los personajes son muy humanos. Más bien habría que del desarrollo de la personalidad de cada uno. ¿Hasta qué punto son co-autores o es real la imagen de los personajes vistos a través de los ojos de Mónica?

MV: Es el trabajo que cada uno hace consigo mismo. Es un trabajo casi alquímico. Yo no creo en el trabajo de personaje. Quizá surge un personaje para trabajar con uno mismo. Algo con lo que ya no te identificas, que adquiere vida propia, para irlo conociendo, para irlo

desmenuzando. Pero se trata más bien de una distancia de uno con uno mismo. A eso se le podría llamar personaje. Pero se trata más bien de una distancia conmigo misma para poder atravesarme por el otro lado.

JAS: No obstante, aunque no hablemos de personaje, sí aparece una definición física, mediante el vestuario, la gestualidad y la palabra que dotan a cada uno de ellos de una función específica dentro del espectáculo.

MV: Va más hacia un desnudo de la persona que hacia una construcción del personaje. Es más desde el otro lado, la deconstrucción. Lo que me ocurre a mí cuando entro en *Disparate* es lo que me ocurre a mí, muy muy íntimamente, es lo que yo siento, en lo más profundo de mí en este momento. Lo demás es disimular. Yo siento eso. Por eso me emociono. Como una cerilla que se prende con mi sombra y de repente sale a la luz, y está ahí, y me abro, me abro toda, se me abren los ojos, se me abren los oídos, me derramo

[...]

desnudo, casi obsceno

[...]

El juego es lo básico. [...] Cualquier relación es siempre un juego.

[...]

La referencia es alguien que te da la mano en un proceso de búsqueda.

[...]

JAS: ¿Cuántas Mónicas hay?

MV: Hay muchas... En *Disparate* salen dos o tres. Son estados, son estados que, digamos, si no hago nada salen. Ahora estoy haciendo cosas para que no salgan. Pero si no hago nada, saldrían, me derramaría... No es plano, hay muchos ángulos. Y en *Disparate* salen... También habla de eso: de la capacidad de transformación continua, de ese movimiento interno que pasa sin agarrarse a nada y que dejas pasar sin control racional de lo que ocurre. Cuando ocurre algo bonito y te quieres quedar ahí... No, no, déjalo pasar... [...] Aparece mucha diversidad, mucha pluralidad dentro de mi manera de trabajar. Tres planos. El primero que aparece más... en que la forma se desprende para que aparezca la esencia, el estado. Un segundo plano es donde la música esa de finales, el pasillo de finales en que hago algo de chaman y algo de flamenco también, en que sale mi lenguaje físico, que se forma dentro de esa descomposición, rota, pero que al final llega a una manera y al dominio de mi cuerpo dentro de ese lenguaje. Y luego sale como la imagen final, que es la marcha fúnebre, un estado muy nuevo, un estado ya muy abierto, muy presente, en el que ya no hago casi, me fascina. Es muy reciente.”

## **Chantal Maillard**

*Contra el arte y otras imposturas* (2009, pp. 10-14)

Pero más importante es combatir el tedio. Un espíritu alimentado por la realidad no tiene hambre de sucedáneos. [...] Limpieza de los conductos de la recepción. [...] La labor de drenaje es fundamental para poder actuar. [...] Urge formar criterio. No es tiempo de bálsamos. Es tiempo de devolver al arte lo que es del arte y al mercado, lo que no lo es. [...] Esto evitaría que un gran número de personas fuesen convencidas con malas artes [...] La cultura, al dar tanto por supuesto, obstaculiza la espontaneidad y el descubrimiento, cuando no los mata. Y es esto: el tedio que acompaña a la falta de impulso de descubrimiento, y no la supuesta falta de valores, lo que despierta ese sentimiento de nostalgia y abatimiento en la cultura posmoderna. El compromiso no es con una realidad dada sino con una realidad que ha de comprenderse moldeándose, modificándose en sus sucesivas representaciones. [...] Indispensable realizar un estudio de los placeres [...] Recuperar el fuego y no ponerle nombre.

## **Pere Sais**

*Hacia un teatro del misterio* (2010)

Nuestro Teatro del Misterio, desde lo carnal, lo corporal, deviene plegaria, yoga, oración de la acción y en acción. Construimos artesanalmente nuestra escalera a lo sutil, peldaño a peldaño, desde nuestra condición biológica y carnal, en búsqueda de la totalidad, abrazando en nosotros lo arcaico e instintivo con la conciencia, que es nuestro potencial aspecto como seres humanos. El cuerpo del actuante deviene, entonces, una refinería que transforma lo denso y pesado en algo sutil y liviano. Liturgia exterior (Acción) y liturgia interior (pasaje a lo sutil), como dos itinerarios que conforman la Obra, se amalgaman. En este Misterio se cumple y culmina un acto primordial de oración de la acción.

En un arte así el actor es hacedor; no simula, no interpreta, no aparenta, no miente ni se miente; es él, “Hombre”, *artifex* y *pontifex* a la vez.

[...]

El hacedor es un “Hombre contemplativo en acción”. Él es *néptico* (vigilante) y *hesicasta* (sobrio). El actuante se “revela” –muy distinto de mostrarse o enseñarse en un sentido narcisista– y, a través de él, “revela” algo que está a la vez en él, en su interior, como una llama, y fuera de él.

[...]

En esta “afirmación”, el verbo (logos), a través de una entonación precisa, es como la flecha que trasciende el blanco, “más allá” del objetivo. El decir “afirmativo”, “vertical” de los monjes del Monte Athos cantando sus cantos bizantinos es una de las máximas expresiones de este “decir/encantar”.

## **Jose Antonio Sánchez**

*Teatro y realidad* (2007, pp. 212-213)

La fotografía y el cine fueron, sucesivamente, un criterio de verdad, un modelo narrativo y un instrumento de ampliación o interrupción de lo escénico. [...] Después de unos años de rechazo radical, la mirada fragmentaria y multimediada se impuso también en los escenarios, en una progresiva disociación de lo visual y lo real, que sólo aisladamente era accesible, pero nunca representable dramática o narrativamente. [...] El objeto de interés se ha desplazado de lo privado hasta ahora no expuesto a la privacidad de la situación: interesa el acto privado de observar (la relación íntima con la cámara también presente en Von Trier) o la tensión que introduce la cámara, que no anula la privacidad, pero que fuerza a una actuación reflexiva. (...) La utilización de la integridad psicosomática del ser humano como criterio de realidad dificultaba enormemente el ejercicio de un teatro realista que prescindiera de la realidad misma del actor. De ahí que desde finales de los cincuenta, numerosos creadores comenzaran a plantear la necesidad de mantener la identidad del actor en paralelo a su actuación ficcional o prescindieran completamente de ella. En cierto modo, lo que se hizo fue extender el principio de extrañamiento que Brecht aplicaba al actor en cuanto actor al actor en cuanto persona, ya no sólo en cuanto ser político, sino en cuanto ser integral. El paso siguiente sería la constitución de la realidad escénica a partir de la propia realidad del actor (sus vivencias, sus memorias, sus opiniones...) o bien el trabajo de los directores con la singularidad de los intérpretes. Este tipo de trabajo aparece a final de los setenta y se prolonga durante la década de los ochenta bajo las formas de cabaret posmoderno o teatros de la experiencia. En la última década es posible encontrar numerosos ejemplos de este tipo de procedimientos; sin embargo, como se ha observado a propósito de la exposición de lo privado, con algunos cambios importantes: el individuo no se opone directamente a la totalidad, sino que invita a los otros a la participación en la discusión de una identidad probablemente compartida que ha de resolverse en contextos sociales de ámbito reducido para alcanzar cualquier mínima potencial efectividad en la crítica de lo global. La consciencia de la pertenencia a una red y los límites que tal condición imponen actúan como factor de corrección a la paradójica abstracción derivada de la aceptación del cuerpo como criterio de realidad que había permitido en algunos casos la interacción imposible de lo real (el ser corporal singular) con la realidad (privada de corporalidad). [...] Ese tiempo ya no es un tiempo de representación, sino un tiempo de rememoración o de comprensión, que puede hallarse en el teatro existencialista de los cuarenta, en el teatro-documento de los sesenta o en el teatro reflexivo de los últimos años. Lo que diferencia a éste de los dos anteriores es, sin embargo, la preeminencia de lo corporal. [...] La sustitución de la representación por la repetición ocurre también en escena en aquellos espectáculos en que lo ficticio ha sido reducido

al mínimo, y especialmente en las piezas concebidas como ejercicios de acción para el pensamiento. [...] La realidad son los otros, la vida de los otros y las estructuras, siempre en transformación, de acuerdo a las cuales ordenan su convivencia, sea cual sea el beneficio de ese orden para la convivencia misma. Lo que distingue el realismo de cualquier otra actitud representativa es la cesión del protagonismo al otro o a los otros, partiendo del reconocimiento de su existencia. Ahora bien, en ese reconocimiento caben numerosas opciones comprendidas entre dos extremos: se puede reconocer meramente la existencia objetiva (la identidad externa) o se puede reconocer la complejidad de la vida que habita esa existencia. De acuerdo al primer extremo, la representación del otro no difiere de la de una cosa atentamente observada. De acuerdo al segundo extremo, la representación de la complejidad sólo es posible volcando parte de la experiencia propia del autor (o del actor) en la construcción de la complejidad ajena. El primer realismo prescinde de la subjetividad del otro. Pero el segundo prescinde de la alteridad y, dejándose llevar por la compasión, cree poder identificarse con el ser que representa, reduciéndolo así necesariamente a alguien que el propio autor (o actor) puede controlar. El naturalismo compasivo fue el estilo mejor acogido por el ciudadano pequeño-burgués, definido por Barthes como alguien incapaz de imaginar al otro. En el naturalismo, la complejidad de la experiencia humana era reducida a formas comprensibles para el ciudadano *normal*. De ahí que el mecanismo de relación con el espectador fuera el de la *identificación*. La reacción contra el naturalismo burgués provocó el surgimiento de dos líneas: la primera, de corte irracionalista, recuperaba la herencia romántica y simbolista; la segunda, de corte materialista, la del realismo objetivista. La primera, trataba de sorprender al espectador con representaciones de la naturaleza humana que escapan a su comprensión. La segunda, trataba de mostrar las estructuras profundas que explican el estado y el comportamiento de los individuos. Ambas evitaban la identificación: la primera, por su insistencia en la alteridad (en aquel momento por lo general visionaria); la segunda, por su énfasis en la objetividad. En ambos casos, los otros quedaban fuera, tanto en cuanto objetos de representación como en cuanto espectadores, y la relación con ellos se basaba en la tensión, en la distancia o incluso en la crueldad. En los teatros expresionistas, la aspiración a la comunidad se rebelaba siempre una tensión imposible, una anticipación fracasada. En los teatros de la revolución, los espectadores (como los personajes) podían ser atacados (futurismo), provocados (de Dadá a Brecht), utilizados (teatro de masas) o educados (Piscator y el Agit prop) [...] El Living [...] no tardó mucho en llegar a un límite, un límite que obligaba a la disolución de la práctica artística en la práctica social y política o a retroceder hacia nuevas formas espectaculares. El alcance de ese límite a final de los años sesenta abrió nuevas líneas. De un lado, el teatro de la vivencia encontró continuidad en las artes extremas del cuerpo. De otro, las prácticas participativas y metodologías de creación colectiva de América Latina, ensayaron actualizaciones del teatro político de las vanguardias, pero aplicando procedimientos que evitaban la soberbia de los artistas en su relación con el



pueblo: campesinos, obreros e indígenas se convirtieron en personajes, co-autores, espectadores y a veces actores de las piezas. Éstas, producidas en muchos casos en situaciones de riesgos para los grupos, intervenían de forma directa en la reescritura de la historia, en la restitución de la memoria, para asumir desde ahí posiciones de resistencia o posturas de transformación.

*Prácticas de lo real en la escena contemporánea.* (2007, p.67)

La cuestión de la relación entre lo real y lo visible se cruza en el cine de Kiarostami con la relación entre lo verdadero y lo ficticio: las correspondencias entre los cuatro términos no siempre funcionan como cabía esperar, y así, el resultado de un artificio expuesto conscientemente como tal puede producir la manifestación de una realidad escondida, del mismo modo que la alineación de mentiras que, según el realizador iraní es intrínseca del arte cinematográfico, puede hacer aparecer una verdad más profunda. La verdad atraviesa la ficción del mismo modo que lo real puede hacer transparente el artificio... perseverar en la visibilidad y a través de ella alcanzar lo real... busco realidades simples, pero escondidas detrás de las realidades aparentes. Y para sacarlas a la luz, para hacerlas visibles, se precisa, en primer lugar, paciencia; en segundo lugar, una construcción ficcional que no dañe su realidad verdadera.

## **Alys Longley**

*Skeleton Boat on an Ocean of Organs and other stories: understanding and evoking posthuman relations through site-based dance, somatic practices, performance writing and artist-books* (2016 pp. 235)

In researching posthuman relations, in considering creative documentation as a kind of organism that carries affective resonance through materiality and style, I am considering how I might map affective spaces and sensory experiences. If material and artist “in their reciprocal, intra-active entanglement, are not fixed conditions but rather emerging possibilities” (Battista 72), what species of documentation might manifest from such entanglement, how might the affective forces of ecologies, spaces and creative processes morph together?

The writing practices underpinning this article are strongly influenced by Della Pollock’s definition of six key elements of performance writing; that it is evocative, metonymic, subjective, nervous, citational, and consequential. Pollock writes that; writing becomes itself, becomes its own means and ends, recovering to itself the force of action ... after turning itself inside out, writing turns again only to discover the pleasure and power of turning, of making not sense or meaning *per se* but making writing perform. (Pollock, 1975)

This evocation of performance writing as a kind of doing, rather than a particular linguistic style, a writing that is “always drawing its energy from a critical difference, from the possibility

that it may always be otherwise than what it seems” (Pollock, 1997) supports an ontology of documentation as lively, moving, multidimensional and affective.

Reading Deleuze alongside the poet/philosopher David Antin highlighted the dynamic forces of affect, tone and enunciation in moving between theory and practice in the fluid city project. I was also influenced by Deleuze and Guattari’s concept of a minor literature highlighted in Kafka: *Toward a Minor Literature*. Firstly, the minor is written in the language of the major but deterritorializes it – that is, it opens possibilities for meaning through shifts in vocabulary and structure. Secondly, the minor is inextricably political. Thirdly, the minor prioritizes a collective, enunciative approach to language (16–17). Philosopher Claire Colebrook defines the minor as identifiable when “language has its own affective power, above and beyond meaning” (Colebrook 114).

Al investigar las relaciones post-humanas, al considerar la documentación creativa como una especie de organismo que lleva resonancia afectiva a través de la materialidad y el estilo, estoy considerando cómo podría mapear los espacios afectivos y las experiencias sensoriales. Si el material y el artista "en su entrelazamiento recíproco e intra-activo no son condiciones fijas sino posibilidades emergentes" (Battista 72), ¿qué tipo de documentación podría manifestarse a partir de tal enredo, cómo podrían las fuerzas afectivas de ecologías, espacios y procesos creativos permanecer juntos?

Las prácticas de escritura que sustentan este artículo están fuertemente influenciadas por la definición de Della Pollock de seis elementos claves de la escritura del funcionamiento; que es evocadora, metonímica, subjetiva, nerviosa, citativa y consecuente. Pollock escribe eso; la escritura se convierte en sí misma, se convierte en su propio medio y termina, recuperándose a sí misma la fuerza de la acción ... después de volverse hacia adentro, la escritura se vuelve sólo para descubrir el placer y el poder del giro, no para tener sentido ni significado *per se* sino para hacer que la escritura funcione. (Pollock, 1975).

Esta evocación de la escritura de resultados como una especie de hacer, más que un estilo lingüístico particular, una escritura que "siempre saca su energía de una diferencia crítica, de la posibilidad de que siempre pueda ser diferente de lo que parece" (Pollock, 1997) apoya una ontología de la documentación como viva, móvil, multidimensional y afectiva.

La lectura Deleuze junto al poeta/filósofo David Antin resaltó las fuerzas dinámicas del afecto, el tono y la enunciación al moverse entre la teoría y la práctica en el proyecto fluido de la ciudad. También fui influenciado por el concepto de Deleuze y Guattari de una literatura menor resaltada en Kafka: *Toward a Minor Literature*. En primer lugar, el texto menor está escrito en el idioma del mayor pero lo desterritorializa, es decir, abre posibilidades de significado a través

de cambios en el vocabulario y la estructura. En segundo lugar, el texto menor es inextricablemente político. En tercer lugar, el texto menor prioriza un enfoque colectivo y enunciativo del lenguaje (16-17). La filósofa Claire Colebrook define al texto menor como identificable cuando "el lenguaje tiene su propio poder afectivo, por encima y más allá del significado" (Colebrook 114).

## **Oscar Cornago**

*La teatralidad como crítica de la modernidad* (2006, pp. 191-206)

Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible, es decir, que el que mira descubra por detrás del disfraz de mujer la verdadera identidad de hombre. Si el disfraz estuviera tan bien realizado que el que mira no descubriese el engaño, la representación dejaría de ser teatral. El engaño se haría invisible y el juego teatral no tendría lugar, pero sí la representación; es por esto que la teatralidad supone un modo consciente de la representación.

[...]

ya no se habla de representaciones, sino de teatralidades: teatralidades sociales, teatralidades políticas, teatralidades religiosas o teatralidades escénicas. La representación constituye un estado, mientras que la teatralidad es una cualidad gradual que adquieren algunas representaciones [...] Si las representaciones se construyen a menudo con la ambición de dejar una huella para la posteridad, el signo de un poder, la teatralidad, como mecanismo, se agota en el presente de su comunicación.

[...]

En todos los órdenes culturales, afirmar de algo que es teatral implica una mirada consciente que hace visible los códigos exteriores que están siendo empleados. La realidad queda desvelada como un juego de representaciones y la veracidad de su sentido ulterior pasa a ser cuestionada.

[...]

Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es este sistema de tensiones generado por la distancia de teatralidad, que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro. Se delimitan así dos campos: el campo de lo que se ve, de lo que se representa, de lo que es visible y está desplegado en la superficie, y el campo de lo que queda oculto, de lo que no se ve, pero se intuye o se deja adivinar. Entre ambas regiones se establece la distancia de teatralidad, que articula el vacío entre estos dos campos. [...] es un espacio, por tanto, inestable, vivo y en movimiento, que únicamente se construye

como resultado de un proceso activo. Utilizando el concepto desarrollado por Turner (1969, 1982) para el análisis de los ritos, diríamos que es un espacio liminal —de transición— entre un estadio y otro, un espacio móvil entre lo que soy y lo que parezco, entre lo que muestro y lo que oculto; pero de modo que nunca deja de ser uno y otro al mismo tiempo.

[...]

Su verdad es su ser-como-juego, fingimiento y disimulo, y su realidad no es la realidad de lo representado, sino la realidad del proceso de representación que está teniendo lugar. [...] La clave de la teatralidad no es llegar a saber de quién se trata verdaderamente [...] si de un actor o un personaje — esta sería más bien la finalidad de la representación, poner en claro el juego de sustituciones—, sino el campo de tensiones que se establece entre ambos.

[...]

La pregunta ante una representación, es decir, ante una obra artística o un determinado fenómeno social ya no es, por tanto, el qué significa, sino el cómo funciona. Y lo importante no es dar verosimilitud al resultado final, hacer pasar por cierto la verdad semiótica de la representación, porque sabemos desde el comienzo que inevitablemente va a tener siempre algo de falso, como toda representación teatral/social, sino en hacer creíble el proceso, el mecanismo de tensiones entre lo que se ve y lo que se oculta, porque en ese campo de inestabilidades se juega ahora la verdad de lo real. Este enfoque performativo se ha visto potenciado al extremo con la Modernidad. Sobre esta fractura de lo mismo, del pensamiento representacional y la lógica de la identificación de las realidades con los conceptos, de las superficies con las esencias, de las copias con los originales, crece una cultura de los medios, definidos paradójicamente desde sus comportamientos extremos. En detrimento de los referentes a los que estos apuntan, los medios han proliferado hasta emanciparse de sus finalidades de representación, en función de sus funcionamientos emancipados.

[...]

La Modernidad es también la crítica de la Modernidad; nace ligada a su crítica, como la mayoría de edad de la razón surge de la crítica kantiana de la razón. Y entre los elementos que van a ser objeto de ese ejercicio crítico sobre el que se construye la cultura contemporánea se sitúa la propia representación. [...]; y de ahí el protagonismo de la teatralidad, justificado por esa necesidad de convivir con la representación, pero al mismo tiempo con su crítica: representar algo, pero a la vez hacer visible los mecanismos sobre los que se está construyendo esa representación. Esto explica también la cualidad barroca que recorre la Modernidad, un inquietante barroquismo que, como el sentido de la teatralidad que le es inherente, puede ser entendido igualmente como elemento orgánico y al mismo tiempo crítica de este tiempo (Van Reijen 1994; Cornago 2004b).

[...]

La teatralidad hace aparecer la divergencia por debajo de la apariencia de unidad o totalidad, nos muestra la otra realidad que se esconde por detrás de la superficie de la representación [...] y ahí suena la disonancia

[...]

La teatralidad se levanta sobre ese exceso de materialidad que es en primer lugar el cuerpo, construido a partir de las presencias físicas de los actores teatrales o sociales, y ese exceso se erige finalmente en un signo de interrogación acerca del posible sentido de la representación. Si la presentación remite a esa atractiva materialidad, la representación queda huérfana de un sentido, al menos de un sentido único, dentro de ese baile de signos y distancias que articulan el arte y la sociedad moderna.

[...]

Ese vacío al que remite por último la representación se proyecta sobre el lugar antes invisible del espectador, que queda así situado en el centro del escenario, confrontado con esa dificultad de tener que dar sentido a unas representaciones que se gozan en su juego autónomo; [...] una teatralidad que dinamita el poder de la representación y la representación del poder, [...] Frente a la proliferación desatada de representaciones, historias e imágenes en la que se ha convertido la Modernidad, la lección última del arte contemporáneo, de esta teatralidad crítica de la Modernidad, no es añadir una representación más, sino hacer una representación menos, como afirmó Deleuze (1979) del teatro de Carmelo Bene, sustraer las constantes sobre las que se construyen las representaciones y las Historias como signos de poder. Esta es la vocación minoritaria de la teatralidad moderna.

## **Claudia Castellucci**

*Los espectadores son un destino, no un horizonte* (2013, p. 109)

Los espectadores están siempre más allá de mi horizonte Sé que existen y que iré a su encuentro, pero siempre están más allá de mi horizonte y ni puedo, ni quiero, verlos, ni mucho menos imaginarlos. Son subfundamentales; no figuran, ni podrían figurar sin desequilibrar la tectónica artística entre las fuerzas influyentes de la creación dramática. El espectador no es un sujeto externo y, como tal, definido. Él es desde siempre y para siempre el motivo interior e indefinido de la creación. El espectador está presente y precede a la acción dramática solo cuando no tiene ni rostro ni nombre. Él está conmigo cuando estoy creando, y, si creo, creo

desde siempre para él y en él. Pero si tuviese un rostro, yo no crearía. Si tuviese un nombre, tampoco, porque llegaría a saber lo que no debo saber en absoluto para poder crear: lo que le falta. Imaginar a un espectador es tener delante lo que le falta de mí; es equivocarse un intercambio, porque crear de este modo significa colmar. Crear no es el resultado de una operación. No hay operación, o sea, no hay una obra planteada en términos de suma o resta. No hay que saber qué falta, saber qué se quiere y sacar un resultado. No hay una educación. Todas estas cosas, en verdad y precisamente, están, pero son totalmente automáticas y a-dialécticas, o sea, comprimidas en un individuo que no tiene ninguna perspectiva de intercambio. Crear no viene de un déficit. La perspectiva se altera, porque es el espectador quién me piensa cuando yo creo. Él piensa en mí, creador, cuando, sí, a él, algo le falta.

## San Juan de la Cruz

*Monte Carmelo – Monte de Perfección.*

Para venir a gustarlo todo  
no quieras tener gusto en nada.

Para venir a saberlo todo  
no quieras saber algo en nada.

Para venir a poseerlo todo  
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo  
no quieras ser algo en nada.

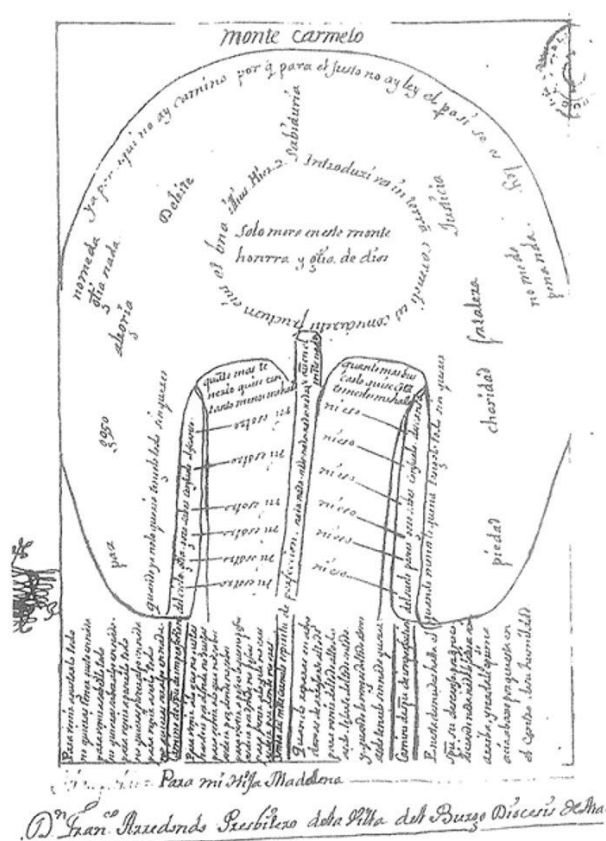
Para venir a lo que gustas  
has de ir por donde no gustas.

Para venir a lo que no sabes  
has de ir por donde no sabes.

Para venir a poseer lo que no posees  
has de ir por donde no posees.

Para venir a lo que no eres  
has de ir por donde no eres.

Cuando reparas en algo  
dejas de arrojarlo al todo.



Para venir del todo al todo  
 has de dejarte del todo en todo,  
 y cuando lo vengas del todo a tener  
 has de tenerlo sin nada querer.

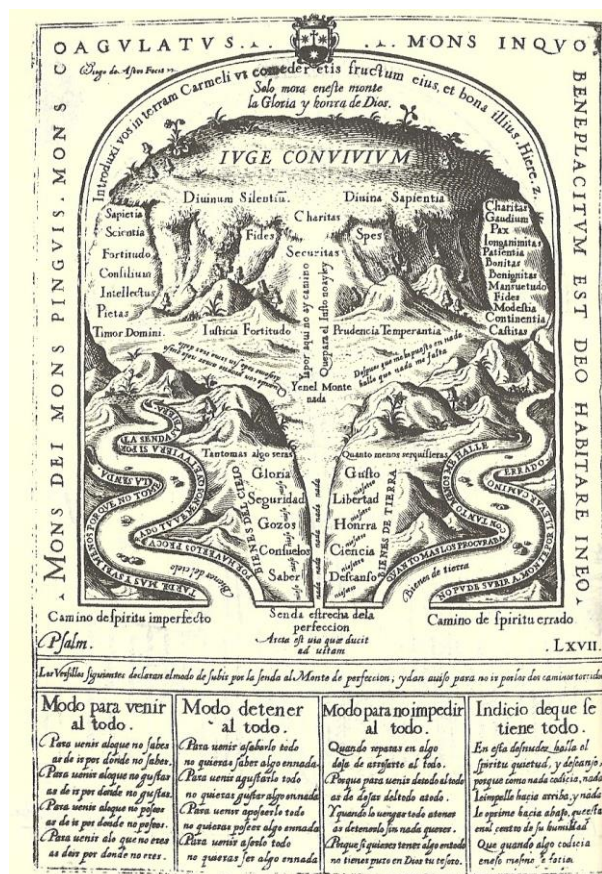
En esta desnudez halla el  
 espíritu su descanso, porque no  
 comunicando nada, nada le fatiga hacia  
 arriba, y nada le oprime  
 hacia abajo, porque está en  
 el centro de su humildad.

Camino de espíritu de imperfección  
 del cielo: gloria, gozo, saber,  
 consuelo, descanso.  
 Senda del Monte Carmelo espíritu  
 de perfección: nada, nada, nada, nada,  
 nada, nada, y aún en el monte nada.

Camino de espíritu de imperfección del suelo: poseer, gozo, saber, consuelo, descanso.

Cuando yo no lo quería téngolo todo sin querer. Cuando menos lo quería téngolo todo sin querer. Cuando más tenerlo quise con tanto menos me hallé: ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro, ni esotro. Cuando más buscarlo quise con tanto menos me hallé: ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso, ni eso. Paz, gozo, alegría, deleite, sabiduría, justicia, fortaleza, caridad, piedad. No me da gloria nada. No me da pena nada. Introduxit vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et bona illius. Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios.

Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley; él para sí se es ley.



## Hans-Thies Lehmann

*Paradigma.* (2013), pp. 40-41.

Durante la gestación de un nuevo paradigma, las estructuras y los rasgos estilísticos *futuros* surgen casi inevitablemente mezclados con los tradicionales. Si, bajo el conocimiento de estas mezclas, la investigación se contentara con un mero inventario de la diversidad de estilos y formas escénicas, dejaría completamente de lado un conjunto de procesos productivos subyacentes y no destacaría ni mencionaría las categorías propias de los trazos estilísticos, que a

menudo, se realizan únicamente de un modo impuro. [...] El teatro de la proyección del sentido y de la síntesis ha desaparecido y, junto a él, la posibilidad de la interpretación sintetizadora. Es recomendable atenerse únicamente a respuestas que se mantengan en un *work in progress*: respuestas dubitativas -las perspectivas parciales son posibles- para evitar cualquier pauta y prescripción. La tarea de la teoría consiste en aportar conceptos y no en postularlos como normas.

*Riesgo* (2013, p. 50)

Esta labor teatral es esencialmente experimental, ya que consiste en la búsqueda de nuevas interrelaciones y combinaciones de modos de trabajo, instituciones, lugares, estructuras y personas. [...] Es comprensible que la mayoría de los grandes teatros no parezcan adecuados para presentar este tipo de propuestas (*antes* de que obtengan un amplio reconocimiento). A pesar de la buena voluntad de muchos de los que allí trabajan, dependen de subvenciones, expectativas del público y exigencias administrativas, es decir, de requerimientos burocráticos. Además, el pensamiento de los responsables de estas instituciones está a menudo fuertemente anclado en la tradición del teatro literario (hablado). En tiempos de escasas subvenciones pueden asumir todavía menos los riesgos que comporta un teatro experimental (esto es, motivado por aspectos genuinamente artísticos). Nunca se insistirá lo suficiente en que, tanto en el arte como en la ciencia, el camino de la experimentación implica pasar por fracasos, errores y desvíos. Lamentablemente, el teatro experimental es, con frecuencia, un teatro legítimamente *desacertado*. Sus innovaciones no deber ser plausibles de inmediato, en la práctica sus resultados pueden quedarse por debajo de las expectativas, su potencial innovador puede, en principio, revelarse escasamente.

*Hegel 2: performance* (2013, pp. 78-79)

La actuación teatral, en general, presenta algo fundamentalmente impensable para la filosofía del espíritu: el yo subjetivo, sin esencia, del que actúa, que produce signos artificialmente; este yo individual meramente accidental, se experimenta a sí mismo como el fundador y donante de lo esencial, del contenido ético, como el creador del *dramatis personae*, es decir, de las figuras que unen ya de por sí lo bello y lo ético. (...) El drama está necesariamente posicionado en los márgenes del arte, en el límite fronterizo que separa el ideal del arte, la aparición sensible de la idea, y la abstracción filosófica carente de forma. (...) Así pues, el fin del arte aparece menos como una tesis histórica y filosófico-artística que como acabamiento de la idea clásica del arte, un fin del arte en el arte, que ha estado ahí desde siempre.

[...]



(p. 121)

Es evidente, pues, que a la práctica del teatro le es siempre consustancial la dimensión de lo ceremonial. Esta dimensión se incluye en el teatro como un acontecimiento social derivado de sus raíces religiosas y de culto que, en su mayoría, pasan desapercibidas para la conciencia. El teatro posdramático desvincula el momento formalmente ostentoso de la ceremonia de su mera función de acrecentar la atención y lo valora *en sí mismo*, como una cualidad estética, desprendido de toda referencia religiosa y de culto; se concentra en la situación de la acción dramática por medio de la ceremonia, a la cual estaba en sus inicios inextricablemente unida. Como un aspecto fundamental de este teatro se entiende, pues, por ceremonia todo el conjunto de movimientos y procesos que carecen de referente pero que son presentados con una elevada precisión; eventos de una peculiar comunidad formalizada; construcciones de desarrollo rítmico-musicales o arquitectónico-visuales; formas para-rituales así como (a menudo oscuras) celebraciones del cuerpo y de la presencia; la empática o monumental ostentación acentuada de la presentación, etc.

*Máscara* (2013, p. 135)

En la médula de la actuación (actoral) no existe tanto la transmisión de significados, como el arcaico placer/temor a actuar, a la transformación como tal. (...) El placer de esconderse tras la máscara se equipara con otro entretenimiento no menos inquietante: el modo en que se transforma el mundo a través de la mirada que se esconde bajo la máscara; de pronto todo se vuelve extraño visto desde el otro lado. Aquel que mira a través de las hendiduras de una máscara, transforma su mirada en la de un animal, una cámara, se transforma en un ser desconocido para sí mismo y para el mundo. El teatro es una transformación, una metamorfosis a todos los niveles. En este sentido, debemos tomar en consideración la indicación de la antropología teatral según la cual, bajo el esquema convencional de la acción, subyace la generalidad de la transformación. Así se puede comprender mejor que el abandono del modelo de la mimesis de acción de ningún modo comporta el final del teatro. Más bien al contrario, la atención a los procesos de la metamorfosis conduce a otro modo de percepción en el cual el reconocimiento es incesantemente superado por una actuación que no puede ser sobrepasada por ningún orden de percepción.

*Posicionamiento a través del performance* (2013, pp. 242-244)

En el performance art la acción del artista no se pone tanto al servicio de la transformación de una realidad externa a él y de poder transmitirla sobre la base de una elaboración estética, como a la voluntad de una *autotransformación*. [...] En el momento en que la autotransformación se

convierte en el valor principal, el teatro llega a una conclusión distinta a la del arte de acción. En el teatro también se puede llegar al momento de la autotransformación, pero es un momento que se detiene en el umbral de su absolutización. El actor quiere realizar momentos únicos, pero también *repetirlos*. Se puede negar a ser el doble de un personaje, puede aparecer como actor *épico* que *hace una demostración*, como actor en sí o como *performer*, que hace uso de su propia presencia como material estético primario.

[...]

La diferenciación entre *performance art* y teatro (sabemos que no existe una clara frontera entre ambos) no solo se debería encontrar allí donde la exposición del cuerpo, su laceración voluntaria, lo introduzca en una situación como material significativo en la cuales *absorbido* por un proceso de significación, sino también allí donde la situación se provoca expresamente con motivo de la autotransformación. El *performer* en el teatro no quiere, en principio, transformarse a sí mismo, sino transformar una situación y, quizá, también al público. Por decirlo con otras palabras: incluso en el trabajo teatral más orientado a la presencia, persevera una transformación y un efecto de catarsis (1) virtual, (2)voluntario y que sucede (3) en el futuro. El ideal del *performance art* es, en cambio, un proceso que emerge en un instante que es (1) real, forzosamente (2) emocional y (3) que sucede en el aquí y ahora.

*Teatro y performance. Un campo intermedio. Teatro del espacio compartido. El presente del performance art.* (2013, pp. 241, 220, 244-245, 250-253)

La división entre presencia y representación, lo representado y el proceso de representación, introducida en las formas anti-ilusionistas y épicas del teatro, contenía nuevas propuestas de percepción pero, en el fondo, la posición del observador (*frente* a la escena) permaneció intacta, incluso si se instaba al público a sentirse provocado, sacudido, movilizado socialmente o politizado. A los ojos de la modernidad, en el antiguo teatro de la ilusión onírica el grado de *lo real* no había sido suficiente y así se llegó a las estrategias de ruptura de la ilusión. Ahora bien, este argumento que ponía el énfasis en la deficiencia de lo real podría retornar estructuralmente y situarse en contra del propio teatro moderno. Aunque siempre ha sido reconocida la realidad de la situación teatral, es decir, el proceso de relación entre escena y público, esta nunca ha sido el centro del teatro. Sin embargo, sí es nuclear en la filosofía del *performance art* y supone un gran paso adelante hacia la pérdida de los criterios artísticos que hacían referencia a una obra y que podían ser controlados y revisados con mayor facilidad. Cuando lo que tiene valor no es ya la obra apreciable *objetivamente* sino el proceso que se construye con el público, entonces aquel depende de la experiencia de los mismos participantes; es decir, de una circunstancia altamente subjetiva y efímera en comparación con la obra sólidamente fijada. También se vuelve

imposible la definición de lo que debería ser *performance* y dónde se establece el límite a partir del cual se trataría de un comportamiento meramente exhibicionista y espectacular. (...) No se puede pasar por alto que el público ya no es un testigo imparcial, sino un compañero implicado en el teatro: es quien decide sobre el éxito de la comunicación. De este modo, surge una inevitable *proximidad con los criterios de la comunicación de masas*. Este es el reverso de la liberación del teatro hacia el posicionamiento de lo performativo que, a la vez, abre un amplio espacio de juego para nuevos estilos de escenificación. La realización escénica, que sistemáticamente se inserta entre un pre-texto y una recepción, desplaza su peso hacia el último de ambos polos. Considerado como una obra de representación, como un producto objetualizado (incluso cuando es elaborado como un proceso), el teatro se debe convertir en acto y en momento de una comunicación: un intercambio que no solo reconozca la naturaleza momentánea de la *situación* Teatro -es decir, su carácter efímero, considerado tradicionalmente como deficiencia en comparación con la obra duradera-, sino que además la corrobore como indispensable y constitutiva para la práctica de una intensidad comunicativa.

(p. 220 (sobre el teatro “inmersivo/inclusivo” del grupo Angelus Novus))

De este modo, al entender el teatro como *situación* es cuando este da, al mismo tiempo, un paso hacia la disolución y la intensificación de la teatralidad. Esto enlaza con las tentativas desarrolladas durante los años sesenta y setenta, en las cuales empezaban a imbricarse los roles de los espectadores pasivos y de los actores activos, y radicaliza de un modo sereno la *responsabilidad* del espectador respecto al proceso teatral que contribuye a formar, pero que también puede llegar a entorpecer e incluso a destruir mediante su comportamiento. La vulnerabilidad del proceso se convierte en su razón de ser y cuestiona las normas del comportamiento cotidiano. En Fabre, la responsabilidad constitutiva de todos los participantes respecto al teatro -también de los espectadores- se queda en una dimensión virtual; uno permanece espectador y debe rendir cuentas solo consigo mismo sobre su propia participación en el acontecimiento que está sucediendo. Aquí, en cambio, el teatro ofrece prácticamente a todo espectador la posibilidad de perturbarlo sensiblemente o de imposibilitarlo mediante actos insensibles o incluso agresivos.

[...]

El ritual en la práctica contemporánea de teatro y *performance* se pregunta acerca de las posibilidades de los seres humanos al borde de su domesticación civilizadora. (p.245)

[...]

Si existe una paradoja del actor, esta es principalmente la paradoja de su presencia. Se trata de

los gestos y el sonido que recibimos de él, pero no sencillamente desde él, desde la plenitud de su realidad, sino como elementos de una situación compleja que, a su vez, no se puede resumir en un todo. Lo que sale al encuentro es una presencia evidente, pero distinta a la presencia de una fotografía, de un sonido o de una construcción arquitectónica; se trata de una copresencia objetiva -aun cuando no sea su intención- referida a nosotros. De ahí que no sepamos con seguridad si esta presencia se nos regala o si somos nosotros, los espectadores, los que la producimos en primer lugar. La presencia del actor no es un objeto, una inmediatez objetivable, sino copresencia en el sentido de una implicación inevitable del espectador en el acontecimiento. La experiencia estética del teatro -y la presencia del autor resulta paradigmática en ella porque contiene todas las confusiones y ambigüedades ligadas al límite de lo estético como tal- es, únicamente en un sentido subordinado, reflexión. Esta tiene lugar más bien *ex post* y no tendría motivación alguna si no fuera a través de la experiencia previa de un acontecer, sobre el cual *no* hay que pensar o reflexionar y, en este sentido, adquiere un carácter de *shock*. Toda experiencia estética conoce esta bipolaridad: 1) la confrontación con una presencia *repentina* que se ubica más acá (o más allá) de la reflexión que deriva de ella y que genera la escisión; 2) a continuación, la asimilación de esta experiencia por medio de un recuerdo, una contemplación y una reflexión retroactivas. (pp.250-253)

[...]

Merece la pena echar un vistazo a la explicación de Bohrer sobre el horror. Al observar la *Medusa* de Caravaggio sugiere que el horror estético se distingue del real a través de una estilización que convierte lo aterrador en una forma ornamental; con ello se llega únicamente a una “identificación imaginaria”. La segunda cualidad es todavía más importante [...] El aparecer estético, temblando en sí mismo, se sitúa más allá de la representación del horror real empírico; no representa nada verdaderamente aterrador. Como realidad estética el *aparecer* presente no invita a la explicación, la investigación o la interpretación (por ejemplo, *trágica*) de lo aterrador, sino a la experiencia mimética de sentirse horrorizado. [...] Bohrer deduce de este modelo las cualidades de la *intensidad* y del *enigma*, que le sirven como factores constitutivos de la *experiencia estética* que, por su parte, puede ser descrita con las fórmulas equivalentes de un *aparecer súbito* y una *epifanía autorreferencial*. [...] Lo que se quiere transmitir es que su horror es la muerte de la mirada, su vacío, su interrupción. Un motivo fundamental del pensamiento reciente sobre el arte y el teatro, que oscila particularmente entre la categoría estructural psicológica y estética, aparece así en nuestro contexto: la idea del *shock* (Benjamin), de lo *súbito* (Bohrer), del *ser asaltado* (Adorno), del horror *necesario para el reconocimiento* (Brecht), la idea del horror como *primer aparecer de lo nuevo* (Müller) y la *amenaza de que nada ocurra* (Lyotard).

[...]

De este modo, el presente, como experiencia no interrumpida o interrumpible, es *experiencia de la carencia*. Esta experiencia de la carencia tiene lugar en la *linde del tiempo*. [...] En oposición a la sospecha de esteticismo, en el teatro la *estética del horror* podría ser otra forma de denominar a la estética de la responsabilidad. El *performance* se dirige fundamentalmente a la implicación del espectador; partiendo de su propia responsabilidad para la síntesis mental del acontecimiento, debe permanecer atento a todo aquello que no se puede convertir en objeto del entendimiento: desde la sensación de la participación en lo que sucede, hasta el percatarse de la problemática situación del observar en sí mismo. El teatro posdramático es un *teatro del presente*. [...] El arte no es mediador de lo real, de lo humano, lo divino o lo absoluto. El arte no es *presencia real* en el sentido de Georg Steiner. Es, en cambio, lo *otro*, lo que estrictamente se encuentra vacío de contenido y es “creado en un instante no como un Pentecostés estético, sino como una epifanía *sui generis*” en la presencia de la obra de arte. [...] Este presente no es un punto del ahora que pueda objetivarse en una línea del tiempo, sino una desaparición incesante de este punto, una transición y, al mismo tiempo, una cesura entre lo pasado y lo venidero. *Presente es necesariamente erosión y escurrimiento de la presencia*. Se describe un acontecimiento que vacía el ahora y es este vacío permite en sí mismo que fulguren la memoria y la anticipación.

[...]

Las formas narrativas podrían ser un puente de la simple apropiación, también trivial, de las historias antiguas y no, en último término, la necesidad de un retorno a la estilización más consciente y artificial, con el fin de escapar de la espuma de las imágenes naturalistas. (p.254)

*Lugar de excepción. Theatre on location. Espacios heterogéneos* (2013, pp. 294-298).

El teatro se confirma como *situación de excepción*, como una toma de distancia respecto a lo cotidiano [...] este tipo de utilización del espacio se convirtió en un acto paria, repetidamente formulado, sin que ello implicara una declaración política, pues este exigía simplemente un tiempo utópico *distinto*, otra forma de comunidad. [...] la demanda de un *espacio comunitario*, repetidamente formulada desde la Antigüedad: en la *polis* ateniense, en la Edad Media o en las primeras ideas de Richar Wagner sobre el *teatro como festividad*. En este sentido, cabe destacar que ha sido el propio desarrollo del teatro lo que ha hecho posible su recuperación como espacio de comunidad. La insistencia en la integración y la comunicación, el redescubrimiento de la relación entre ritual y teatro y los modos de actuación abiertos sugirieron insuflarle nueva vida al ritual comunitario del teatro.

[...]

Cuando se actúa en una nave industrial, una central eléctrica o un vertedero se origina una nueva mirada *estética* en al que el espacio se presenta a sí mismo; deviene coactor (*Mitspieler*) sin estar comprometido con una significación determinada. No se enmascara, sino que se hace visible. En una situación así, los espectadores también son coactores. De este modo, mediante el *site specific theatre* se pone en escena un nivel de *comunidad* entre actores y espectadores. Todos son simultáneamente *invitados del lugar*, todos son forasteros en el universo [...] En esta situación espacial comunitaria se precipita de nuevo el motivo del teatro entendido como tiempo compartido, como experiencia conjunta.

[...]

se puede sostener que un teatro que ya desde hace tiempo dejó de girar alrededor de la escenificación de un mundo dramático ficticio también incluye esto: el espacio heterogéneo, el espacio cotidiano y el extenso campo que se abre entre el teatro enmarcado y la realidad cotidiana desenmarcada, siempre y cuando dichos lugares participen en cierto tipo de distinciones, acentuaciones, extrañamientos y reconfiguraciones realizados escénicamente.

[...]

En esta interconexión se pierde la identidad temporal de las realidades individuales que, con la suposición de una simultaneidad omnipresente, pasan a a ser componentes de un espacio heterogéneo (p.330)

## **Mircea Eliade**

*Invitación al ridículo* (2005, pp. 20-23)

Pienso que el ridículo es el elemento dinámico, creador e innovador de toda conciencia que se quiera viva y que experimente lo vivo. No conozco ninguna transfiguración de la humanidad, ningún salto audaz en la comprensión de ningún descubrimiento pasional fecundo que no haya parecido ridículo a sus contemporáneos. Pero eso no es prueba suficiente, pues todo lo que supera el presente y el límite de la comprensión parece ridículo. Hay otro aspecto del ridículo y éste es el que me interesa, la disponibilidad, la vida eterna, la fecundidad eterna de un acto, de un pensamiento o de una actitud ridícula, El ridículo nos enseña siempre, cada uno lo puede asimilar e interpretar a su manera, se es libre de sacar de él lo que se quiera y de hacer con él todo lo que uno desee. No sucede lo mismo con lo que es racional, justificado, verificado, reconocido. Se trata aquí de verdades o actitudes que no conciernen a la vida presta a aparecer. Convierten al mundo en una plataforma estable, Nadie las discute, nadie duda de su veracidad. Pero están muertas. Su victoria es su lápida. Son adecuadas para las familias, las instituciones y

la pedagogía.

Uno puede leer un buen libro, uno de esos libros perfectamente escritos, perfectamente contruidos, destacados por la crítica, aprobados por el público, coronados de premios. Un buen libro, es decir, un libro muerto. Es tan bueno que en nada conmueve nuestro marasmo ni nuestra mediocridad; por el contrario, se integra perfectamente a nuestros cortos ideales, en nuestros pequeños dramas, en nuestros vicios mezquinos, en nuestras pobres nostalgias. Eso es todo. En diez o en cien años ya nadie lo leerá.

Todo lo ridículo, es caduco. Si tuviera que definir lo efímero, diría que es todo lo que es perfecto, toda idea bien expresada y bien delimitada, todo lo que se muestra racional y comprobado. A menudo la mediocridad tiene como atributos "perfecto" y "definitivo". Los tomos de filosofía de un profesor francés de provincias están mucho mejor escritos, son mucho más racionales y serios que cualquier panfleto del siglo XIX que fecundó decenas de ideas y fue comentado en decenas de libros. Evitar el ridículo significa rechazar la única posibilidad inmortalidad. El único contacto directo con la eternidad. Un libro que no sea ridículo, o una idea unánimemente aplaudida de entrada, ha renunciado, por el hecho mismo de su éxito, a toda potencialidad, a toda posibilidad de ser retomado y continuado.

Creo que una buena definición del ridículo sería ésta: lo que puede ser retomado y profundizado por otro. No me refiero al ridículo maquinal, como el del hombre vulgar con una chistera o la niña haciéndose pasar por mujer fatal. Ése es un ridículo superficial, un ridículo social creado por automatismos e inhibiciones, sin fecundidad espiritual, como todo acto reflejo.

Pero pensemos en el ridículo de Jesús, que afirmaba ser hijo de Dios con absoluta contundencia; en el ridículo de un don Quijote, agonizante porque la gente (gente con los pies en la tierra, gente razonable, gente con temor al ridículo, gente muerta) no estaba dispuesta a tomar a una maritornes por dulcinea; o el ridículo de Gandhi, quien, a la diplomacia y la artillería británicas, opone la no-violencia, la vida interior y la fuerza de la contemplación. Imaginemos todas las fuentes de vida, todas las simientes y toda la savia que la gente ha encontrado y seguirá encontrando -cuando el rastro de los creadores "perfectos" haya desaparecido desde millares de años antes- en la vida y pensamiento de estos hombres absolutamente ridículos.

Todo acto que no sea ridículo, en mayor o menor medida, es un acto muerto. Esto se verifica en la más cotidiana y banal vida social. Cuando uno toma el té en un salón y vuelve a colocar la taza en su sitio, realiza un acto perfecto, un acto muerto, pues no hay consecuencias ni en su conciencia ni la de los demás. Pero ¡deja caer la taza al suelo derramando el té en la falda de una señorita que habla francés y pídele excusas tartamudeando mientras tratas de borrar la metedura de pata secando el parquet con el pañuelo de batista! Por un instante eres ridículo, pura y simplemente ridículo. De pronto, el acto se llena de innumerables virtualidades. Lo estás

pasando mal y en ese instante de turbación y de pánico comprendes que tu vida es inútil, que la de los demás está vacía, que eres un mono grotesco bien vestido y perfectamente arreglado en un salón a donde se va a perder el tiempo, adonde se va empujado por el miedo a la soledad, por atracción hacia las vacuidades. Toda una filosofía a partir de una taza de té rota por descuido. ¡Y eso no es nada!, porque sólo has sido ridículo en una mínima proporción. Ve a decirles a la cara lo que piensas de su té, que en el fondo es lo que piensa todo ser dotado de razón, diles francamente que se están engañando, que llevan una vida artificial, fáctica, inútil. Diles todo eso y dilo con pasión. Entonces serás realmente ridículo, entonces la gente se burlará de ti, entonces comprenderás que no puedes vivir tu vida sin ser ridículo.

Porque el ridículo se resume en esto: vivir tu vida, desnuda, inmediata, rechazando las supersticiones, las convenciones y los dogmas. Cuanto más personales somos, más nos identificamos con nuestras intenciones, más coinciden nuestros actos con nuestras ideas, y más ridículos somos.

El ridículo es una forma lanzada por los hombres contra la insinceridad. No existe acto humano sincero que no sea ridículo. Lo que el amor tiene de realmente exaltante consiste en haber logrado suprimir el ridículo entre dos seres, suprimir la censura aplicada de un modo maquinal a su sinceridad. El amor sólo es ridículo para una tercera persona. Las otras grandes sinceridades lo son también para una segunda persona. Así pues, resulta que los libros, los autores que un día fueron ridículos en razón de su sinceridad despojada y total, poseen virtualidades finitas que pueden ser retomadas y profundizadas por cualquiera de nosotros.

Con los libros ridículos sucede algo extraño: no afectan del mismo modo que un hecho social ridículo, porque los leemos en soledad, cuyos valores no son los mismos que los de la colectividad. Somos más sinceros cuando estamos solos, puesto que no echamos el cerrojo a nuestra sensibilidad ni a nuestra inteligencia en aras del buen sentido y de la lógica. ¿Por qué una paradoja oída en público irrita y, en cambio, fascina leída en soledad? ¿Por qué lloramos de emoción al leer una confesión, mientras que nos crispamos molestos si la oímos en público? Quizás porque entonces haga su aparición el ridículo, esa cesura a la sinceridad, censura creada por la sociedad para frenar el individualismo en sus excesos.

Miro a mí alrededor y, con toda franqueza, sólo los hombres y autores ridículos son capaces de enseñarme algo. Sólo ellos son sinceros, sólo ellos se desnudan sin reticencias ante mis ojos. Sólo ellos están vivos. Llegará un día en que morirán a su vez y en que también serán distribuidos racionalmente en sistemas, en que serán aceptados y serán colmados de honores. No quiero evocar casos demasiados ilustres. Mencionaré únicamente a aquel hombre de un ridículo absoluto que es el único autor que no me atrevería a leer en público. Me refiero a Sören Kierkegaard, a quien hoy en día se consagran volúmenes de crítica, al que se traduce, comenta,



comprende, y al que se mata. En un cierto sentido está muerto, y, sin embargo, ¿cuántas fuentes de vida y de pensamiento no se encuentran todavía en el loco de Copenhague? Porque en cualquier momento puede ser retomado y continuado.

Sólo el ridículo merece ser imitado. Pues ser imitando el ridículo imitamos la vida; entraña en efecto, la completa sinceridad de la vida, y no las ideas fijas y convenciones que son las caras de la muerte. Y en cuanto a la muerte, bien sabe Dios que ya bastante la encontramos en todos nosotros.

## **Fernando Hernández Hernández**

*La investigación basada en las artes* (2008, pp. 89-97)

De esta manera, un ámbito del conocimiento humano es legitimado cuando se vincula con el sustantivo ciencia, y la ciencia tiene su razón de ser en cuanto lleva a cabo investigación siguiendo las condiciones establecidas por el método científico. De este afán de mimesis se ha derivado, como señala Bruno Latour (2000:114), que “la imitación de las ciencias naturales por las ciencias sociales haya sido una comedia de los horrores”. Pero después de la crisis de los supuestos del positivismo y del cientifismo (Ibáñez, 1981; 2001a), la noción de investigación y la forma de abordarla se ha ido ampliando y extendiendo más allá de la limitada noción de investigación científica, que no permite el estudio de fenómenos complejos y cambiantes, como son los que tienen que ver con las maneras de dotarlos de significados a las actuaciones y experiencias de los seres humanos.

A esta línea de pensamiento ha contribuido de manera notable el posicionamiento ‘construccionista’ (Gergen, 2000; Ibáñez, 2001b) desde donde se ha cuestionado los siguientes supuestos, que han conformado la visión moderna sobre la investigación científica y la naturaleza del conocimiento que la rige: (a) Los orígenes sociales del saber: el saber, la razón, la emoción y la moralidad no residen en la mente del individuo, sino en las relaciones interpersonales. (b) La influencia central del lenguaje: las descripciones que hacemos del mundo toman forma en el lenguaje o a través de los ‘juegos de lenguaje’; por tanto, es el lenguaje el que posibilita y condiciona su comprensión. (c) El envite político del saber: la distinción entre hechos y valores es indefendible, por tanto el sentido de objetividad hay que ponerlo entre paréntesis; y (d) El yo en la relación: lo que está en la mente de un individuo no posee un carácter esencialista sino que es efecto de la esfera social circundante.

En esta historia, Bruner (1991) fue uno de los autores que participó en este cuestionamiento con sus críticas a la deriva que tomó el cognitivismo en la Psicología. Para él, el conocimiento y la creación humana se divide en dos modalidades. La ‘paradigmática’ que busca la experiencia

basándose en la prueba lógica, el análisis razonado y la observación empírica. Y la ‘narrativa’ que está más centrada en el ser humano, en sus intenciones, experiencias, deseos y necesidades. Bruner considera que el equilibrio entre estas dos modalidades, entre pragmatismo e imaginación, es esencial para una narrativa del yo saludable, y por tanto para una construcción identitaria ponderada. Para Bruner será la narrativa biográfica, el relato de vida, que opera de una manera similar a una conversación entre el modo pragmático y el modo narrativo/imaginativo, donde cristalicen unas representaciones que pueden influir y cambiar las percepciones de la identidad en el autobiógrafo.

El impacto de estas ideas, no sólo han supuesto abrir la investigación a otras formas narrativas que representen geografías de la experiencia humana que habían quedado ocultas bajo la capa del objetivismo, sino también a cuestionar lo que es o puede ser investigación. Eso ha llevado a autores como Eisner (1998) y Barone (2001) a plantear que la investigación científica es sólo un tipo de investigación, pero que no es la única forma de investigación posible.

[...] (p.90)

Un efecto de este replanteamiento se refleja en el giro narrativo en la investigación en Ciencias Sociales (Denzin, 1997) y en la perspectiva feminista de investigación (Davis y Srinivasan, 1994; De-Vault, 1999). Esta última ha sido clave para cuestionar la posición de los investigadores que ‘hacen hablar’ a la realidad, en lugar de permitir –actuando como mediadores- que la realidad hable por sí misma.

[...](p. 94)

También se vincula a la utilización de textos que permitan, debido al formato elegido –literario, poético, ficcional-, conseguir el propósito heurístico que esta perspectiva posibilita. Textos que permitan a los lectores plantearse cuestiones relevantes y mirarse en ellos a modo de espejo que les interroga.

En este sentido, Barone y Eisner (2006) plantean las tres formas de lenguaje o tres tipologías de textos, que suelen utilizarse en la IBA y que he resumido en el siguiente cuadro:

TEXTOS EVOCATIVOS	TEXTOS CONTEXTUALES	TEXTOS VERNACULARES
Estimulan la imaginación	Utiliza metáforas y descripciones densas derivadas de la observación, sin utilizar términos de argot.	Asociado con experiencias vividas, con el lenguaje de la gente (vernacular), con la finalidad de ‘atraer’ a aquellos que no suelen interesarse por la investigación.
Posibilita que los lectores llenen los vacíos del texto con significados personales	Desvela las complejidades de un evento, carácter o escenario.	Persigue una representación polifónica, que desvela las historias personales en las cuales nadie es privilegiado.

Estas prácticas de lenguaje no tienen una finalidad ornamental, sino que al utilizarlas se persigue mostrar un ‘paisaje’ como si fuera visto por primera vez.

[...] (p.97)

Clandinin y Connelly (2000), que pueden considerarse como referentes de la investigación narrativa, definen como una característica de esta perspectiva metodológica, la idea del investigador como alguien que está dentro, que sostiene historias y no sólo las recoge, que se muestra como un personaje vulnerable y necesariamente en crisis. Desde esta posición, lo que se genera con la investigación narrativa no es estrictamente conocimiento, sino un texto, un relato, que alguien lee, y es precisamente ahí donde reside un nuevo nivel de relación fundamental: contar una historia que permita a otros contar(se) la suya. El objetivo no sería sólo capturar la realidad sino producir y desencadenar nuevos relatos.

Esto tiene grandes implicaciones para la construcción de la relación investigador-investigado-lector (ahora como triada frente a la díada tradicional) y sitúa a la metodología narrativa, con claros nexos deconstruccionistas. En este sentido, la investigación narrativa abre, entre otras, las siguientes opciones en el relato: (a) dejar espacios que pueden ser ‘llenados’ por los diferentes lectores; (b) tratar de evitar la ficción perfecta que represente de manera unívoca la realidad; (c) hacer visible el metarelato que brinde sentidos alternativos al trayecto investigador, y (d) dar la posibilidad al lector de completar el relato. Esta incorporación del lector supone un posicionamiento radicalmente nuevo frente a lo que se suele entender por investigación. Un posicionamiento que de hecho tiene que ver con los intentos de descentramiento del sujeto que ya se han llevado a cabo en el terreno artístico, cinematográfico o literario.

[...] (p.99)

Según Denzin (1977) los textos evocativos son aquellos que tienen fuerza suficiente para que el lector se coloque ‘dentro’ de la experiencia. En las narrativas evocativas, la validez de un texto puede ser determinada por aquello que la narrativa provoca o evoca en el lector. De esta manera

es el lector quien puede considerar una experiencia auténtica, creíble o posible. Desde esa perspectiva, una escritura mediocre no posibilitaría ese reconocimiento por parte del lector, pues no facilitaría una experiencia transformadora en la que el lector se sienta motivado a reflexionar sobre sus propias experiencias a partir del diálogo con el relato que le propone el investigador.

Desde estas premisas, lo que se pone de manifiesto, y la IBA tiene como una de sus premisas, es que la dotación de sentido de la experiencia tiene lugar, como nos recuerda Tomm (1993:12), en forma de relatos –textuales, visuales, preformativos-, en la medida en que “nosotros, como humanos, no sólo damos significado a nuestra experiencia al narrar nuestras vidas, sino que también tenemos el poder de ‘representar’ nuestros relatos gracias al conocimiento que tenemos de ellos”.

[...] (p.104)

la a/r/tography “es un lugar donde conocer, hacer y producir se unen en una zona fronteriza que también puede llamarse mestizaje” (Irwin, 2004: 28). Un lugar donde la integración en y el flujo entre lo intelectual, el sentimiento y la práctica tienen lugar a través de la recreación, la indagación y el reaprendizaje de la comprensión del mundo y de nuestras experiencias y memorias (idem, 29).

Este espacio de mestizaje, que se nutre de ideas modernas y postmodernas, es un lugar de relación y metonimia donde el pensamiento dialógico y la metáfora sustituyen a los dualismos, y donde las diferentes estéticas se utilizan como vehículos de significado más que de mostrar hechos (idem, 35).

Insistiendo en la idea de la interconexión entre imágenes y textos, Springgay, Irwin y Kind (2005: 899) describen la a/r/tography “como una perspectiva de interpretación del sí mismo (self) a través de una indagación viva entre arte y texto. Es una investigación que da más que un simple significado a nuestra experiencia; sus fundamentos están en las pérdidas, los cambios y las rupturas que permiten que emerjan nuevos significados”. Este doble significado incluye la creación de arte y palabras. No son, por tanto “discursos que se colocan uno sobre el otro con la esperanza de transferir un significado de un campo textual al otro; más bien son interconexiones que hablan en conversaciones con, en y a través del arte y el texto, de tal manera que estos encuentros son constitutivos más que descriptivos” (idem, 899).

[...] (p.107)

Reflexividad: Conecta las distancias entre el yo y el nosotros, actuando como un espejo. Por su misma naturaleza, la auto-expresión artística penetra y revela aspectos del yo y nos pone en relación con cómo realmente nos sentimos, miramos y actuamos, pudiéndonos llevar a una

mayor profundización del estudio de uno mismo. De manera paradójica, tales actos, a manera de auto-fotografías o dibujos del o por el investigador, al tiempo que nos ponen en una situación de performance autobiográfico, también nos llevan a dar un paso atrás y a mirarnos desde las nuevas perspectivas vinculadas a los propios medios de investigación/representación que utilizamos, incrementando el potencial de lo que sería un análisis más profundo del yo.

Como señala Alexander (2006: 67) esto produce una intensa reflexividad crítica, en la medida en que tiene lugar un proceso en el que el autor hace públicos los mecanismos de su propia labor, en un continuo descubrimiento o desvelamiento, que supone a la vez un esfuerzo académico y una performance cultural.

[...] (p.113)

En este sentido, Save y Nuutinen (2003:532) definen la relación entre el dibujo y las palabras como “la creación de un campo con múltiples interpretaciones, como la creación de una ‘tercera cosa’ que es sensorial, múltipleinterpretativo, intuitivo, y siempre cambiante, evitando sellarlo con una verdad final”.

Además de las dificultades señaladas, también es importante considerar las críticas que ha recibido la IBA. Voy a resumir algunas de ellas.

- a) La IBA está poco fundamentada teóricamente, lo que hace que en ocasiones se plantea de una manera ingenua o se convierte en vehículo de un evidente narcisismo.
- b) La IBA termina siendo ni buena investigación ni un buen ejemplo de arte.
- c) Los investigadores que se adscriben a la IBA no realizan suficientes conexiones con las disciplinas (artísticas, sociales, educativas, terapéutica) a las que hacen referencia.
- d) Los investigadores no comunican de manera adecuada los resultados de su investigación, anclados en la idea de que las imágenes o los textos pueden hablar por sí mismos.

## **Roland Barthes**

*La muerte del autor* (1968)

Balzac, en su novela *Sarrasine*, hablando de un castrado disfrazado de mujer, escribe lo siguiente: “Era la mujer, con sus miedos repentinos, sus caprichos irracionales, sus instintivas turbaciones, sus audacias sin causa, sus bravatas y su exquisita delicadeza de sentimientos”. ¿Quién está hablando así? ¿El héroe de la novela, interesado en ignorar al castrado que se esconde bajo la mujer? ¿El individuo Balzac, al que la experiencia personal ha provisto de una

filosofía sobre la mujer? ¿El autor Balzac, haciendo profesión de ciertas ideas “literarias” sobre la feminidad? ¿La sabiduría universal? ¿La psicología romántica? Jamás será posible averiguarlo, por la sencilla razón de que la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe. Siempre ha sido así, sin duda: en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; en las sociedades etnográficas, el relato jamás ha estado a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, del que se puede, en rigor, admirar la “performance” (es decir, el dominio del código narrativo), pero nunca el “genio”. El autor es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o dicho de manera más noble, de la “persona humana”. Es lógico, por lo tanto, que en materia de la literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concedido la máxima importancia a la “persona” del autor. Aún impera el autor en los manuales de historia literaria, las bibliografías de escritores, las entrevistas en revistas, y hasta en la conciencia misma de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo; la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones; la crítica aún consiste, la mayoría de las veces, en decir que la obra de Baudelaire es el fracaso de Baudelaire como hombre; la de Van Gogh, su locura; la de Tchaikovsky, su vicio: la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus “confidencias”. Aunque todavía sea muy poderoso el imperio del Autor (la nueva crítica lo único que ha hecho es consolidarlo), es obvio que algunos escritores hace ya algún tiempo que se han sentido tentados por su derrumbamiento. En Francia ha sido, sin duda, Mallarmé el primero en ver y prever en toda su amplitud la necesidad de sustituir por el propio lenguaje al que hasta entonces se suponía que era su propietario; para él, igual que para nosotros, es el lenguaje, y no el autor, el que habla; escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad —que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista— ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa, “performa”<sup>1</sup>, y no “yo”: toda la poética de Mallarmé consiste en suprimir al autor en beneficio de la escritura (lo cual, como se verá, es devolver su sitio al lector). Valéry, completamente enmarañado en una psicología del Yo, edulcoró mucho la teoría

de Mallarmé, pero al remitir, por amor al clasicismo, a las lecciones de la retórica, no dejó de someter al Autor a la duda y la irrisión, acentuó la naturaleza lingüística y como “azarosa” de su actividad, y reivindicó a lo largo de sus libros en prosa la condición esencialmente verbal de la literatura, frente a la cual cualquier recurso a la interioridad del escritor le parecía pura superstición. El mismo Proust, a pesar del carácter aparentemente psicológico de lo que se suele llamar su análisis, se impuso de modo claro como tarea el emborronar inexorablemente, gracias a una extremada sutilización, la relación entre el escritor y sus personajes: al convertir al narrador no en el que ha visto y sentido, ni siquiera en el que está escribiendo, sino en el que va a escribir (el joven de la novela –pero, por cierto, ¿qué edad tiene y quién es ese joven?– quiere escribir, pero no puede, y la novela acaba cuando por fin se hace posible la escritura), Proust ha hecho entrega de su epopeya a la escritura moderna: realizando una inversión radical, en lugar de introducir su vida en su novela, como tan a menudo se ha dicho, hizo de su propia vida una obra cuyo modelo fue su propio libro, de tal modo que nos resultara evidente que no es Charlus el que imita a Montesquieu, sino que Montesquieu, en su realidad anecdótica, histórica, no es sino un fragmento secundario, derivado, de Charlus. Por último, el Surrealismo, ya que seguimos con la prehistoria de la modernidad, indudablemente, no podía atribuir al lenguaje una posición soberana, en la medida que el lenguaje es un sistema, y que lo que este movimiento postulaba, románticamente, era una subversión directa de los códigos –ilusoria, por otra parte, ya que un código no puede ser destruido, tan sólo es posible “burlarlo”–; pero al recomendar de modo incesante que se frustraran bruscamente los sentidos esperados (el famoso “sobresalto” surrealista), al confiar a la mano la tarea de escribir lo más aprisa posible lo que la mente misma ignoraba (eso era la famosa escritura automática), al aceptar el principio y la experiencia de una escritura colectiva, el Surrealismo contribuyó a desacralizar la imagen del Autor. Por último fuera de la literatura en sí (a decir verdad, estas distinciones están quedándose caducas), la lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento analítico precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin 1 Es un anglicismo. Lo conservo como tal, entrecomillado, ya que parece aludir a la “performance” de la gramática chomskyana, que suele traducirse por “actuación”. [N. del T.] que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un “sujeto”, no una “persona”, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se “mantenga en pie”, o sea, para llegar a agotarlo por completo. El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico “distanciamiento”, en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o –lo que viene a ser lo mismo– que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando

se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo. Por el contrario, el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora. Es que (o se sigue que) escribir ya no puede seguir designando una operación de registro, de constatación, de representación, de “pintura” (como decían los Clásicos), sino que más bien es lo que los lingüistas, siguiendo la filosofía oxfordiana, llaman un performativo, forma verbal extraña (que se da exclusivamente en primera persona y presente) en la que la enunciación no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere: algo así como el Yo declaro de los reyes o el Yo canto de los más antiguos poetas; el moderno, después de enterrar al Autor, no puede ya creer, según la patética visión de sus predecesores, que su mano es demasiado lenta para su pensamiento o su pasión, y que, en consecuencia, convirtiendo la necesidad en ley, debe acentuar ese retraso y “trabajar” indefinidamente la forma; para él, por el contrario, la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo de origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en duda todos los orígenes. Hoy en día sabemos que un texto no está constituido por una fila de palabras, de las que se desprende un único sentido, teológico, en cierto modo (pues sería el mensaje del Autor-Dios), sino por un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura. Semejante a Bouvard y Pécuchet, eternos copistas, sublimes y cómicos a la vez, cuya profunda ridiculez designa precisamente la verdad de la escritura, el escritor se limita a imitar un gesto siempre anterior, nunca original; el único poder que tiene es el de mezclar las escrituras, llevar la contraria a unas con otras, de manera que nunca se pueda uno apoyar en una de ellas; aunque quiera expresarse, al menos debería saber que la “cosa” interior que tiene la intención de “traducir” no es en sí misma más que un diccionario ya compuesto, en el que las palabras no pueden explicarse sino a través de otras palabras, y así indefinidamente: aventura que le sucedió de manera ejemplar a Thomas de Quincey cuando joven, que iba tan bien en griego que para traducir a esa lengua ideas e imágenes absolutamente modernas, según nos cuenta Baudelaire, “había creado para sí mismo un diccionario siempre a punto y de muy distinta complejidad y extensión del que resulta de la vulgar paciencia de los temas puramente literarios” (Los paraísos artificiales); como sucesor del Autor, el escritor ya no tiene pasiones, humores, sentimientos, impresiones, sino ese inmenso diccionario del que extrae una escritura que no puede pararse jamás: la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro mismo



no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente. Una vez alejado del Autor, se vuelve inútil la pretensión de “descifrar” un texto. Darle a un texto un Autor es imponerle un seguro, proveerlo de un significado último, cerrar la escritura. Esta concepción le viene muy bien a la crítica, que entonces pretende dedicarse a la importante tarea de descubrir al Autor (o a sus hipóstasis: la sociedad, la historia, la psique, la libertad) bajo la obra: una vez hallado el Autor, el texto se “explica”, el crítico ha alcanzado la victoria; así pues, no hay nada asombroso en el hecho de que, históricamente, el imperio del Autor haya sido también el del Crítico, ni tampoco el hecho de que la crítica (por nueva que sea) caiga desmantelada a la vez que el Autor. En la escritura múltiple, efectivamente, todo está por desenredar pero nada por descifrar; puede seguirse la estructura, se la puede reseguir (como un punto de media que se corre) en todos sus nudos y todos sus niveles, pero no hay un fondo; el espacio de la escritura ha de recorrerse, no puede atravesarse; la escritura instauro sentido sin cesar, pero siempre acaba por evaporarlo: precede a una exención sistemática del sentido. Por eso mismo, la literatura (sería mejor decir la escritura, de ahora en adelante), al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un “secreto”, es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateología, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley. Volvamos a la frase de Balzac. Nadie (es decir, ninguna “persona”) la está diciendo: su fuente, su voz, no es el auténtico lugar de la escritura, sino la lectura. Otro ejemplo, muy preciso, puede ayudar a comprenderlo: recientes investigaciones (J. P. Vernant) han sacado a la luz la naturaleza constitutivamente ambigua de la tragedia griega; en ésta, el texto está tejido con palabras de doble sentido, que cada individuo comprende de manera unilateral (precisamente este perpetuo malentendido constituye lo “trágico”); no obstante, existe alguien que entiende cada una de las palabras por su duplicidad, y además entiende, por decirlo así, incluso la sordera de los personajes que están hablando ante él: ese alguien es, precisamente, el lector (en este caso el oyente). De esta manera se desvela el sentido total de la escritura: un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, un cuestionamiento; pero existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura; la unidad del texto no está en su origen, sino en su destino, pero este destino ya no puede seguir siendo personal: el lector es un hombre sin historia, sin biografía, sin psicología; él es tan sólo ese alguien que mantiene reunidas en un mismo campo todas las huellas que constituyen el escrito. Y esta es la razón por la cual nos resulta risible oír cómo se condena la nueva escritura en nombre de un humanismo que se erige, hipócritamente, en campeón de los derechos del lector. La crítica clásica no se ha ocupado del lector; para ella no hay en la literatura otro hombre que el que la escribe. Hoy en día estamos

empezando a no caer en la trampa de esa especie de antífrasis gracias a la que la buena sociedad recrimina soberbiamente a favor de lo que precisamente ella misma está apartando, ignorando, sofocando o destruyendo; sabemos que para devolverle su porvenir a la escritura hay que darle la vuelta al mito: el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor.

## **Karen Barad**

*Posthumanist Performativity* (2003 pp. 801-831)

Language has been granted too much power. The linguistic turn, the semiotic turn, the interpretative turn, the cultural turn: it seems that at every turn lately every “thing”—even materiality—is turned into a matter of language or some other form of cultural representation. The ubiquitous puns on “matter” do not, alas, mark a rethinking of the key concepts (materiality and signification) and the relationship between them. Rather, it seems to be symptomatic of the extent to which matters of “fact” (so to speak) have been replaced with matters of signification (no scare quotes here). Language matters. Discourse matters. Culture matters. There is an important sense in which the only thing that does not seem to matter anymore is matter.

What compels the belief that we have a direct access to cultural representations and their content that we lack toward the things represented? How did language come to be more trustworthy than matter? Why are language and culture granted their own agency and historicity while matter is figured as passive and immutable, or at best inherits a potential for change derivatively from language and culture? How does one even go about inquiring after the material conditions that have led us to such a brute reversal of naturalist beliefs when materiality itself is always already figured within a linguistic domain as its condition of possibility?

[...]

A *performative* understanding of discursive practices challenges the representationalist belief in the power of words to represent preexisting things. Performativity, properly construed, is not an invitation to turn everything (including material bodies) into words; on the contrary, performativity is precisely a contestation of the excessive power granted to language to determine what is real.

[...]

Like the diffraction patterns illuminating the indefinite nature of boundaries—displaying shadows in “light” regions and bright spots in “dark” regions—the relation of the social and the

scientific is a relation of “exteriority within.” This is not a static relationality but a doing—the enactment of boundaries—that always entails constitutive exclusions and therefore requisite questions of accountability.

[...]

The idea that beings exist as individuals with inherent attributes, anterior to their representation, is a metaphysical presupposition that underlies the belief in political, linguistic, and epistemological forms of representationalism. Or, to put the point the other way around, representationalism is the belief in the ontological distinction between representations and that which they purport to represent; in particular, that which is represented is held to be independent of all practices of representing. That is, there are assumed to be two distinct and independent kinds of entities—representations and entities to be represented. The system of representation is sometimes explicitly theorized in terms of a tripartite arrangement. For example, in addition to knowledge (i.e., representations), on the one hand, and the known (i.e., that which is purportedly represented), on the other, the existence of a knower (i.e., someone who does the representing) is sometimes made explicit. When this happens it becomes clear that representations serve a mediating function between independently existing entities. This taken-for-granted ontological gap generates questions of the accuracy of representations.

Al lenguaje se le ha concedido demasiado poder. El giro lingüístico, el giro semiótico, el giro interpretativo, el giro cultural: parece que a cada instante toda "cosa" -incluso la materialidad- se convierte en materia de lenguaje o alguna otra forma de representación cultural. Los juegos de palabras omnipresentes sobre la "materia", por desgracia, no marcan un replanteamiento de los conceptos clave (materialidad y significación) y la relación entre ellos. Por el contrario, parece ser sintomático de la medida en que las cuestiones de "hecho" (por así decirlo) han sido sustituidas por cuestiones de significación (no hay citas de miedo aquí). El idioma importa. El discurso importa. La cultura importa. Lo único que no parece importar más es la materia.

¿Qué obliga a la creencia de que tenemos un acceso directo a las representaciones culturales y su contenido que nos falta para las cosas representadas? ¿Cómo llegó a ser más confiable el lenguaje que la materia? ¿Por qué el lenguaje y la cultura se conceden a su propia agencia e historicidad mientras que la materia se representa como pasiva e inmutable o, a lo sumo, hereda un potencial de cambio derivado del lenguaje y la cultura? ¿Cómo es posible investigar las condiciones materiales que nos han llevado a una revolución tan brutal de las creencias naturalistas cuando la materialidad en sí misma está siempre representada dentro de un dominio lingüístico como su condición de posibilidad?

[...]

Una comprensión performativa de las prácticas discursivas desafía la creencia representacionalista en el poder de las palabras para representar las cosas preexistentes. La performatividad, correctamente interpretada, no es una invitación a convertir todo (incluyendo cuerpos materiales) en palabras; por el contrario, la performatividad es precisamente una contestación del poder excesivo concedido al lenguaje para determinar lo que es real.

[...]

Al igual que los patrones de difracción que iluminan la naturaleza indefinida de los límites, que muestran sombras en regiones "claras" y puntos brillantes en regiones "oscuras", la relación entre lo social y lo científico es una relación de "exterioridad interior". Un hacer -la promulgación de límites- que siempre conlleva exclusiones constitutivas y, por lo tanto, cuestiones requeridas de rendición de cuentas.

[...]

La idea de que los seres existen como individuos con atributos inherentes, anteriores a su representación, es una presunción metafísica que subyace a la creencia en las formas políticas, lingüísticas y epistemológicas del representacionalismo. O, para poner el punto a la inversa, el representacionalismo es la creencia en la distinción ontológica entre las representaciones y lo que pretenden representar; en particular, lo que se representa se sostiene independiente de todas las prácticas de representación. Es decir, se supone que existen dos tipos distintos e independientes de entidades-representaciones y entidades a representar. A veces, el sistema de representación se teoriza explícitamente en términos de un arreglo tripartito. Por ejemplo, además del conocimiento (es decir, las representaciones), por una parte, y lo conocido (es decir, lo que supuestamente se representa), por otra, la existencia de un conocedor (es decir, alguien que hace la representación) a veces se hace explícito. Cuando esto sucede, queda claro que las representaciones sirven a una función mediadora entre entidades independientemente existentes. Esta brecha ontológica aceptada genera interrogantes sobre la exactitud de las representaciones.

## **Miwon Kwon**

*One place after another* (2002, pp. 165 -166)

Despite the proliferation of discursive sites and fictional selves, however, the phantom of a site as an actual place remains, and our psychic, habitual attachment to places regularly returns as it continues to inform our sense of identity. [...] Yet the loosening of such relations, that is, the destabilization of subjectivity, identity, and spatiality (following the dictates of desire), can also be described as a compensatory fantasy in response to the intensification of fragmentation and alienation wrought by a mobilized market economy (following the dictates of capital). The

advocacy of the continuous mobilization of self-and place identities as discursive fictions, as polymorphous critical plays on fixed generalities and stereotypes, in the end may be a delusional alibi for short attention spans, reinforcing the ideology of the new – a temporary antidote for the anxiety of boredom. It is perhaps too soon and frightening to acknowledge, but the paradigm of nomadic selves and sites may be a glamorization of the trickster ethos that is in fact a reprise of the ideology of “freedom of choice” - the choice to forget, the choice to reinvent, the choice to fictionalize, the choice to “belong” anywhere, everywhere, and nowhere. This choice, of course, does not belong to everyone equally. The understanding of identity and difference as being culturally constructed should not obscure the fact that the ability to deploy multiple, fluid identities in and of itself is a privilege of mobility that has a specific relationship to power.

What would it mean now to sustain the cultural and historical specificity of a place (and self) that is neither a simulacral pacifier nor a willful invention? [...] (a) double mediation in site-specific art practice might mean finding a terraing between mobilization and specificity – to be *out* of place with punctuality and precision. [...] Today's site-oriented practices inherit the task of demarcating the *relational specificity* that can hold in dialectical tension the distant poles of spatial experience [...] This means addressing the uneven conditions of adjacencies and distances *between* one thing, one person, one place, one thought, one fragment *next* to another, rather than invoking equivalences via one thing *after* another. Only those cultural practices that have this relational sensibility can turn local encounters into long-term commitments and transform passing intimacies into indelible, unretractable social marks – so that the sequence of sites that we inhabit in our life's traversal does not become genericized into an undifferentiated serialization, one place after another.

Sin embargo, a pesar de la proliferación de sitios discursivos y personajes ficticios, el fantasma de un sitio como lugar real permanece, y nuestro apego psíquico y habitual a lugares regresa regularmente mientras continúa informando nuestro sentido de identidad. [...] Sin embargo, el aflojamiento de tales relaciones, es decir, la desestabilización de la subjetividad, la identidad y la espacialidad (siguiendo los dictados del deseo), también puede describirse como una fantasía compensatoria en respuesta a la intensificación de la fragmentación y alienación forjada por una economía de mercado (siguiendo los dictados del capital). La defensa de la movilización continua de identidades propias y de lugar como ficciones discursivas, como juegos críticos polimórficos sobre generalidades fijas y estereotipos, puede ser al final una coartada delirante para intervalos cortos de atención, reforzando la ideología del nuevo antídoto temporal para la ansiedad del aburrimiento. Es quizás demasiado pronto y aterrador de reconocer, pero el paradigma de los nómadas sí mismos y sitios puede ser una “glamorización del ethos trickster” que es de hecho una repetición de la ideología de la “libertad de elección” - la elección de

olvidar, la elección de Reinventar, la elección de la ficcionalización, la elección de "pertenecer" en cualquier lugar, en todas partes y en ninguna parte. Esta elección, por supuesto, no pertenece a todos igualmente. La comprensión de la identidad y la diferencia como culturalmente construida no debe ocultar el hecho de que la capacidad de desplegar identidades múltiples y fluidas en sí mismo es un privilegio de la movilidad que tiene una relación específica con el poder.

¿Qué significaría ahora sostener la especificidad cultural e histórica de un lugar (y uno mismo) que no es ni un chupete simulacro ni una invención intencional? [...] (a) la doble mediación en la práctica artística específica de un sitio puede significar encontrar un espacio entre movilización y especificidad - estar fuera de lugar con puntualidad y precisión. [...] Las prácticas orientadas al sitio de hoy heredan la tarea de demarcar la especificidad relacional que puede sostener en tensión dialéctica los polos distantes de la experiencia espacial [...] Esto significa abordar las condiciones desiguales de las adyacencias y distancias entre una cosa, una persona, un lugar. Un pensamiento, un fragmento junto al otro, más bien tan invocando equivalencias a través de una cosa tras otra. Sólo aquellas prácticas culturales que poseen esta sensibilidad relacional pueden convertir los encuentros locales en compromisos a largo plazo y transformar las intimidades pasajeras en marcas sociales indelebles e irrenunciables, de modo que la secuencia de sitios que habitamos en el recorrido de nuestra vida no se generaliza en una serialización indiferenciada. Un lugar tras otro.

## **Fernando Pessoa**

"El regreso de los dioses" (1986, p. 97)

La percepción, hija del mundo de la voluntad, ve la realidad del mundo objetivo. Este mundo objetivo, juego absoluto de voluntades, es regido por los dioses que el paganismo descubrió, ni morales ni inmorales, sólo voluntades perfectas. En esto difieren de nosotros, además, en el mismo grado, aunque de diferente modo, sujetos al Destino. La imaginación, hija del mundo de la emoción, ve la realidad del mundo subjetivo, los seres fantásticos, las regiones del sueño, tan reales excepto en el sentido objetivo, como las del mundo. Este mundo subjetivo, juego absoluto de las emociones, es regido por unas presencias. El raciocinio, hijo del mundo de la inteligencia, ve la realidad del mundo por cima del sujeto y del objeto: las ideas abstractas. Hay 3 órdenes de dioses: los dioses de la Voluntad, que rigen el mundo material; los dioses de la Emoción (la trinidad) que rigen el mundo espiritual; los dioses de la Inteligencia -el único Destino.

## Walt Whitman

“Leaves of Grass” / “Hojas de hierba” (1991, pp. 20-21)

Celebrate myself, and sing myself,  
and what I assume you shall assume,  
for every atom belonging to me as good belongs to you.  
I loafe and invite my soul,  
I lean an loafe at my ease observing a spear of summer grass.  
My tongue, every atom of my blood, formed from this soil, this air,  
born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,  
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,  
hoping to cease not till death.  
Creeds an schools in abeyance,  
retiring back a while sufficed at what they are, but never forgotten,  
I harbor for good or bad, I permit to speak at every hazard,  
Nature without check whith orinigal energy.

Yo me celebro y yo me canto,  
y todo cuanto es mío también es tuyo,  
porque no hay un átomo de mi cuerpo que no te pertenezca  
Indolente y ocioso convido a mi alma,  
me dejo estar y miro un tallo de hierba de verano.  
Mi lengua, cada átomo de mi sangre, hechos con esta tierra, con este aire,  
nacido aquí, de padres cuyos padres nacieron aquí, lo mismo que sus padres,  
yo ahora, a los treinta y siete años de mi edad y con salud perfecta, comienzo,  
y espero no cesar hasta mi muerte.  
Me aparto de las escuelas y de las sectas, las dejo atrás; me sirvieron, no las olvido;  
soy puerto para el bien y para el mal, hablo sin cuidarme de riesgos,  
naturaleza sin freno con energía elemental.

(p.75)

(Full of live now)

Lleno de vida ahora, compacto, visible,  
yo cuarenta años vividos, el año ochenta y tres de los Estados,  
al hombre que viva a un siglo de aquí, o dentro de cualquier número de centurias,  
a ti, que no has nacido aún, te dirijo estos cantos.

Cuando leas esto, yo que ahora soy visible, me habré vuelto invisible,  
entonces tú serás compacto, visible, y realizarás mis poemas,  
volviéndote hacia mí,  
imaginando cuán dichoso sería yo si pudiese estar contigo  
y ser tu camarada:  
haz como si yo estuviera contigo. (No lo dudes mucho,  
porque yo estoy contigo ahora).

## **Hans Jonas**

“El fenómeno de la vida” (2017, p. 41)

La premisa original de la filosofía era que la antología fuera la base de la ética. El divorcio de ambas, que en realidad es un divorcio de lo “objetivo” y lo “subjetivo”, es el destino moderno. Su reconciliación sólo puede ser efectuada desde lo “objetivo”, es decir, a través de una revisión de la idea de la naturaleza. De la dirección inmanente de su evolución total puede extraerse un destino humano en cuyos términos la persona, en el acto de satisfacerse, desarrollaría al mismo tiempo una preocupación por la sustancia universal. De aquí surgiría un principio ético que en definitiva no estaría sustentado ni en la autonomía del sí, ni en las necesidades de la comunidad, sino en una asignación objetiva de las cosas en manos de la naturaleza.

## **Murray Bookchin**

“La ecología de la libertad” (1999, p. 17, incluyendo la nota al pie)

En las sociedades orgánicas, las diferencias entre individuos, edades, sexos -y entre la humanidad y la natural variedad de fenómenos animados e inanimados- eran vistas (usando la soberbia frase de Hegel) como una “unidad de diferencias” o “unidad de diversidad”, no como jerarquías. Su perspectiva era nítidamente ecológica, y de esta perspectiva, esas sociedades derivaron casi inconscientemente un corpus de valores que influenció su comportamiento para con los individuos en sus propias comunidades y para con el mundo de la vida. Tal como lo sostengo en las páginas que siguen, la ecología no reconoce ningún “rey de las bestias” ni ninguna “criatura inferior” (ya que tales conceptos provienen de nuestra propia mentalidad jerárquica). En cambio, trata con ecosistemas en los cuales los seres vivos son independientes y juegan roles complementarios en el perpetuamiento de la estabilidad del orden natural.



Otro nombre entre estos

“Poemas inéditos de Jorge Gallardo”

No solo yo habito mi cuerpo;  
ni el resto de habitantes lo habita.  
Morir es dar de comer

Nicolas Cusanus

“Of learned ignorance” (Routledge & Kegan Paul, 1954) Índice de los libros primero y segundo.

CONTENTS

INTRODUCTION	page ix
DEDICATION	3
THE FIRST BOOK	
I. HOW KNOWLEDGE IS IGNORANCE	7
II. PRELIMINARY EXPLANATION OF ALL THAT FOLLOWS	9
III. ABSOLUTE TRUTH IS BEYOND OUR GRASP	11
IV. THE ABSOLUTE MAXIMUM IS KNOWN BUT NOT UNDERSTOOD	
MAXIMUM AND MINIMUM ARE SYNONYMOUS	12
V. ONENESS OF THE MAXIMUM	14
VI. THE MAXIMUM IS ABSOLUTE NECESSITY	16
VII. ETERNAL UNITY AND TRINITY	17
VIII. ETERNAL GENERATION	20
IX. ETERNAL PROCESSION OF THE CONNECTION	21
X. HOW THE UNDERSTANDING OF THE TRINITY IN UNITY	
TRANSCENDES ALL THINGS	22
XI. MATHEMATICS ARE A VERY GREAT HELP IN THE	
UNDERSTANDING OF DIFFERENT DIVINE TRUTHS	25
XII. THE WAY IN WHICH MATHEMATICAL SIGNS SHOULD BE USED	
FOR OUR PURPOSE	27

XIII. MODIFICATIONS OF THE ABSOLUTE INFINITE LINE	28
XIV. THE INFINITE LINE IS A TRIANGLE	30
XV. THE INFINITE TRIANGLE IS A CIRCLE AND A SPHERE	32
XVI. THE RELATIONSHIP OF THE MAXIMUM TO ALL THINGS IS BY ANALOGY WHAT THE INFINITE IS TO LINES	34
XVII. PROFOUND TRUTHS FROM THE PRECEDING CONSIDERATION	36
XVIII. FROM THE SAME CONSIDERATION WE LEARN THE MEANING OF THE PARTICIPATION OF BEING	39
XIX. ANALOGY BETWEEN THE INFINITE TRIANGLE AND THE INFINITE TRINITY	41
XX. TEACHING ON THE TRINITY CONTINUED: IMPOSSIBILITY OF HAVING FOUR OR MORE DIVINE PERSONS	44
XXI. ANALOGY BETWEEN THE INFINITE CIRCLE AND UNITY	46
XXII. IN THE PROVIDENCE OF GOD CONTRADICTIONS ARE RECONCILED	49
XXIII. ANALOGY OF THE INFINITE SPHERE AND THE ACTUAL EXISTENCE OF GOD	51
XXIV. NAME OF GOD AND POSITIVE THEOLOGY	53
XXV. VARIOUS ANTHROPOMORPHISMS USED BY PAGANS	57
XXVI. NEGATIVE THEOLOGY	59

## THE SECOND BOOK

PROLOGUE	<i>page 65</i>
I. FROM PROPOSITIONS ALREADY ESTABLISHED THE UNITY AND INFINITY OF THE UNIVERSE IS INFERRED	67
II. THE BEING OF A CREATURE COMES IN A MYSTERIOUS WAY FROM THE BEING OF THE MAXIMUM	71
III. IN A MYSTERIOUS WAY THE MAXIMUM ENVELOPES AND DEVELOPS ALL THINGS	75
IV. HOW THE UNIVERSE, WHICH IS ONLY A RESTRICTED FORM OF MAXIMUM, IS A LIKENESS OF THE ABSOLUTE	80
V. EVERYTHING IN EVERYTHING	83

VI. THE UNIVERSE – ITS UNITY AND DEGREES OF DEVELOPMENT	86
VII. THE TRINITY OF THE UNIVERSE	89
VIII. POSSIBILITY OR MATTER OF THE UNIVERSE	92
IX. THE SOUL OR FORM OF THE UNIVERSE	97
X. SPIRIT OF THE UNIVERSE	103
XI. COROLLARIES ON MOVEMENT	107
XII. CONDITIONS OF THE EARTH	111
XIII. DIVINE DESIGN IN THE CREATION OF THE WORLD AND ITS CONSTITUENT PARTS IS WHOLLY ADMIRABLE	118

### **Kessler citado por Piotr Kropotkin**

“El apoyo mutuo” (pp. 44 y 45)

Ciertamente, no niego la lucha por la existencia, sino que sostengo que, el desarrollo progresivo, tanto de todo el reino animal como en especial de la humanidad, no contribuye tanto la lucha recíproca cuanto la ayuda mutua. Son inherentes a todos los cuerpos orgánicos dos necesidades esenciales: la necesidad de alimento y la necesidad de multiplicación. La necesidad de alimentación los conduce a la lucha por la subsistencia, y al exterminio recíproco, y la necesidad de la multiplicación los conduce a aproximarse a la ayuda mutua. Pero, en el desarrollo del mundo orgánico, en la transformación de unas formas en otras, quizá ejerza mayor influencia la ayuda mutua entre los individuos de una misma especie que la lucha entre ellos.

### **Piotr Kropotkin**

“El apoyo mutuo” - Apéndice XII “Destrucción de la propiedad privada sobre la tumba” (p. 320)

En la notable obra de J. M. de Groot (*The Religious Systems of China*, 1892.97, Leyden) hallamos confirmación de la idea expuesta en el texto. En China (como también en otros países) existió una época en que todos los bienes personales del difunto se destruían sobre su tumba: sus bienes muebles, sus esclavos y hasta los amigos y vasallos y, naturalmente, su viuda. Los moralistas hubieron de luchar vigorosamente antes de que se pusiera término a esta costumbre.

Entre los gitanos ingleses, la costumbre de destruir todos sus bienes muebles sobre la tumba del difunto se ha conservado hasta la época presente. Todos los bienes muebles de la reina gitana muerta en el año 1896, en los alrededores de la ciudad de Slough, fueron destruidos sobre su tumba. En primer lugar, mataron a su caballo y lo enterraron. Luego rompieron y quemaron el carro con la casita en la cual viajaba, y quemaron la pechera del caballo y las pequeñas pertenencias de su hogar. En su época informaron esto algunos diarios, y yo conservé los recortes.

## **John Zerzan**

“Futuro primitivo” (pp. 5, 17, 21)

La duración del período paleolítico sorprende por la débil transformación de las técnicas. Según Gerhard Kraus, la innovación, "a lo largo de dos millones de años y medio, medida por la evolución del utillaje de piedra es prácticamente nula". Considerada a la luz de lo que ahora sabemos de la inteligencia prehistórica, este estancamiento es especialmente descorazonador para muchos especialistas de las ciencias sociales. Para Wymer, "es difícil comprender un desarrollo de una tal lentitud".

Al contrario, a mí, me parece muy plausible, que la inteligencia, la conciencia de la riqueza que proporciona la existencia del recolector cazador, sea la razón de la marcada ausencia de "progreso". Parece evidente que la especie ha, deliberadamente, rehusado la división del trabajo, la domesticación y la cultura simbólica hasta una fecha reciente.

Cohen ha avanzado que los símbolos "indispensables para el desarrollo y el mantenimiento del orden social", Esto implica -como indican más precisamente aun muchas pruebas tangibles- que antes de la emergencia de los símbolos, la condición de desorden que los hace necesarios, no existía. En línea análoga, Leví-Strauss remarcó que el pensamiento mítico progresa siempre a partir de la conciencia de oposición hacia su resolución. ¿Entonces, que son los conflictos, las "oposiciones"? Entre los miles de memorias y estudios tratando temas concretos, la literatura sobre el paleolítico, no propone casi nada sobre esta cuestión esencial. Se podría avanzar la hipótesis razonable que la división del trabajo, que pasa desapercibida por la lentitud extrema de su progresión e insuficientemente comprendida por su novedad, comenzó a causar grietas ínfimas en la comunidad humana y a suscitar prácticas nocivas frente a la naturaleza. A finales del paleolítico superior, hace 15.000 años, empieza a observarse en Oriente Medio una recolección especializada de plantas y una caza también más especializada. La aparición repentina de actividades simbólicas (por ejemplo actividades rituales y artísticas) en el

paleolítico superior es innegable, para los arqueólogos una de las "grandes sorpresas" de la prehistoria, dada su ausencia en el paleolítico medio. Pero los efectos de la división del trabajo y la especialización hicieron sentir su presencia en tanto que ruptura de la totalidad del orden natural.

[...]

Hay ciertamente razones, como las que se pueden ver en "la manipulación de los símbolos, la esencia misma de la cultura", pero parece olvidar que esta adaptación consiguió iniciar la separación del hombre y la naturaleza, así como la destrucción progresiva de esta, hasta la terrible amplitud actual de estos dos fenómenos.

[...]

En términos de simbolización en la acción, Goldschmidt acierta cuando estima que "la invención del ritual en el paleolítico superior podría ser el elemento estructural que dio un mayor impulso a la expansión de la cultura". El ritual ha jugado el papel de eje en lo que Hodder ha denominado "el despliegue incesante de estructuras simbólicas y sociales" que han acompañado la llegada de la mediación social. Es como un medio de consolidar la cohesión social como el ritual fue esencial; los rituales totémicos por ejemplo, refuerzan la autoridad del clan. Se empieza a analizar el papel de la domesticación, o la "doma de la naturaleza en la ordenación cultural del salvajismo por medio del ritual. Todas las evidencias no indican que, la mujer como categoría cultural, a saber, un ser salvaje o peligroso, data de este período. Las figurillas rituales de "Venus" aparecen hace 25.000 años, y parecen ser un ejemplo de las primeras representaciones simbólicas de la mujer con finalidades de representación y de dominación. Más concretamente aun, la sumisión de la naturaleza salvaje se manifiesta en esta época por la caza sistemática de los grandes mamíferos, actividad de la que el ritual es parte integrante.

El ritual como medio de organizar las emociones, como método de orientación y de restricción cultural, gobierna el arte, faceta de la expresión ritual. Para Grans "no hay demasiadas dudas que las diversas formas del arte profano proceden del arte ritual". Se detecta el comienzo de un malestar, el sentimiento de que una autenticidad directa, más antigua ... está a punto de desaparecer. La Barre tiene razón al considerar que "el arte, como la religión nace del deseo insatisfecho". Al principio abstraída por el lenguaje, después de una manera más orientada por el ritual y el arte, la cultura entra en escena para responder artificialmente a las angustias espirituales o sociales.

El ritual y la magia dominaron, probablemente, los orígenes del arte (en el paleolítico superior) y sin duda jugaron un papel esencial, mientras la división del trabajo se imponía progresivamente, en la coordinación y la conducta de la comunidad. En el mismo orden de

ideas, Pfeiffer vio en las célebres pinturas parietales europeas del paleolítico superior el primer método de iniciar a los niños en unos sistemas sociales que se habían vuelto complejos, la educación fue entonces necesaria para el mantenimiento de la disciplina y del orden. Y el arte podría haber contribuido en el control de la naturaleza, por ejemplo facilitando el desarrollo de una noción primitiva de territorio.

La aparición de la cultura simbólica, transformada por su necesidad de manipular y de dominar, abrió la vía a la domesticación de la naturaleza. Después de dos millones de años de vida humana pasados respetando la naturaleza, en equilibrio con otras especies, la agricultura modificó toda nuestra existencia y nuestra manera de adaptarnos, de una manera desconocida hasta el momento. Nunca antes una especie había conocido un cambio radical tan profundo y rápido. La autodomesticación por el lenguaje, por el ritual y el arte inspira la dominación de animales y plantas que le siguen. Aparecida hace solo 10.000 años, la agricultura ha triunfado rápidamente pues la dominación genera por si misma, y exige continuamente, su reforzamiento. Una vez difundida, la voluntad de producir ha sido tanto más productiva cuanto más se ejercía eficazmente, y de hecho tanto más predominante y adaptativa.

La autodomesticación a través del lenguaje, el ritual y el arte inspiró el cultivo de plantas y la doma de animales. Aunque apareció hace tan sólo diez mil años, la agricultura triunfó vertiginosamente; porque el control, por su propia naturaleza, invita a la intensificación. Una vez surgido el deseo de producir, se obtiene más cuanto más eficientemente se ejerce la producción, y como consecuencia ésta se vuelve más adaptativa y sigue su camino ascendente.

Se aprecia claramente una conexión entre la lógica de la simbolización y el crecimiento del capital.

## **De nuevo otro nombre**

Parábola inédita que formó el texto de “La obra Vacía”

Un hombre construyó un pozo  
cuando las cosas aún no tenían nombre

se tardan muchos días en construir un pozo  
cuando las cosas no tienen nombre  
ni para él  
ni para los hombres

Lo primero que tuvo nombre fue el esfuerzo  
y el hombre dijo “estoy cansado”

Otro hombre camina por el mundo sin nombre  
ni para él  
ni para los hombres  
Y el hombre que caminaba llega hasta el pozo del primer hombre  
e intenta matarlo  
para quedarse con todo

El primer hombre le dijo  
“el cansancio me ha dicho que este pozo es mío”  
Y así se inventó la propiedad  
Y los hombres pusieron cercas  
y le pusieron nombres a las cercas  
y la tierra tuvo dueños  
porque estaba llena de agujeros

A casa del primer hombre llegó el mismo hombre que anda  
más viejo  
con los pies más *rompidos*  
antes de que el tiempo tuviera nombre  
“¿Quién te ha vendido esta tierra para que construyas tu pozo y tu casa?”  
“Yo cerqué e hice el camino”  
dijo el primer hombre  
“El cansancio me dijo”  
“Hice agujeros en la tierra  
pequeños y muchos  
y el cansancio me dijo:  
esta es tu tierra  
la has vaciado por dentro”

Y así se inventó la propiedad  
Por los agujeros que el hombre hizo  
antes de que las cosas tuvieran nombre  
el esfuerzo se hizo dictadura  
de los justos que sudan y no reparten

y el vacío se llenó de lenguaje  
cuando las cosas se empezaron a nombrar

casa, árbol, piedra,  
pequeño animal

Y el hombre inventó el cohete  
y el telescopio de mirar  
y vio el hombre que la tierra  
no era un planeta singular

en el vacío de lo vaciado  
no queda nada sin vaciar

pero los planetas se mueven  
en un espacio sideral  
que si lleno está de algo  
será de polvo estelar

Por vaciar lo que estaba lleno  
tuvo el hombre su propiedad  
regalo de los dioses sarracenos  
que por no-ser no están

si de no existir lo vaciado fuera  
no habría nada singular  
las cosas de mover no pudieran  
ni nada habría que nombrar

y así acaba este cuento  
que solo acaba de empezar

Un hombre construyó un pozo  
cuando nada había que nombrar  
el cansancio estuvo antes  
y el esfuerzo detrás



que por no morir de muerte mala  
tuvo el hombre propiedad  
y propiedad fue el vacío  
cuando el vacío se pudo nombrar  
y el esfuerzo se hizo dictadura  
de los justos al sudar  
y el verbo se hizo carne  
cuando se empezaron a nombrar

casa, árbol, piedra, tronco  
hueco, tordo, cañaveral

## **Dion Fortune**

“Applied magic”

Manifestation takes place when the One divides into Two that act and react on each other. Manifestation ends when Multiplicity is resolved or absorbed back into Unity. The transition from plane to plane of manifestation takes place in the same manner. In order that anything or factor shall be brought down from a higher to a lower plane, it is necessary to analyse it into the contradictory factors that are held in equilibrium in its nature. To do this one imagines the opposite extremes of which it is capable and expresses them separately while retaining in consciousness their essential unity when in equilibrium.

Equally if it is desired to raise any factor from a lower to a higher plane, one conceives its opposite and reconciles the pair in imagination and realization.

Any pair of factors, divided for the sake of manifestation, act and react upon each other, alternately struggling to unite and in the act of uniting, exchanging magnetism, and then, their magnetism having been exchanged, repelling each other and striving to draw apart, thus re-establishing their separate individuality; then, this established and a fresh charge of magnetism having been generated, once again they yearn towards each other in order to exchange magnetism, the more potent giving off, and the less potent receiving, the charge. It must never be forgotten in this respect that relative potency is not a fixed thing, depending upon a voltage or vitality. Moreover, the charge passes backwards and forwards as an alternating current, never a permanent one – way flow.

La manifestación tiene lugar cuando el Uno se divide en dos que actúan y reaccionan uno sobre el otro. La Manifestación termina cuando la Multiplicidad se resuelve o vuelve a la Unidad. La transición del plano al plano de la manifestación tiene lugar de la misma manera. Para que cualquier cosa o factor sea llevado de un plano superior a un plano inferior, es necesario analizarlo en los factores contradictorios que se mantienen en equilibrio en su naturaleza. Para hacer esto uno se imagina los extremos opuestos de los cuales es capaz y los expresa por separado mientras que retiene en la conciencia su unidad esencial cuando está en equilibrio.

Igualmente si se desea elevar cualquier factor de un plano inferior a un plano superior, uno conoce su opuesto y reconcilia al par en imaginación y realización.

Cualquier par de factores, divididos en aras de la manifestación, actúan y reaccionan unos sobre otros, luchando alternativamente para unirse y en el acto de unirse, intercambiando el magnetismo, y luego, intercambiando su magnetismo, repeliéndose y esforzándose por separarse, Restableciendo así su individualidad separada; Entonces, esto se estableció y una nueva carga de magnetismo que se han generado, una vez más anhelan entre sí a fin de intercambiar el magnetismo, el más potente de emisión, y el menos potente de recepción, la carga. Nunca debe olvidarse en este sentido que la potencia relativa no es una cosa fija, dependiendo de un voltaje o vitalidad. Por otra parte, la carga pasa hacia atrás y hacia adelante como una corriente alterna, nunca un flujo unidireccional permanente.

## **Jose Luis Castillejo**

“La escritura no escrita” (p. 24)

Hace años me interesó más lo escrito de la escritura; ahora, en cambio, me preocupa más lo no escrito. No se puede separar el mundo de lo escrito y el mundo de lo no escrito. Es decir, no se puede separar escritura y mundo. Ya es hora de que no se diga soy escritor, es escritor, no soy escritor, no es escritor. Ser o no ser, esa no es la cuestión. La escritura no es sólo un hacer sino también un no hacer y asimismo un deshacer. La (quizá mal) llamada escritura no escrita o no escritura no es un hacer ajeno a la escritura. Es un hacer no ajeno, es decir, no alienado. No escribir, cuando no es o no pretende ser un puro no hacer, puede ser una no escritura de la escritura o escritura de la no escritura, algo que contradice aquello de que “lo escrito, escrito está”

## Tao Te King

I

El sentido que puede expresarse  
no es el Sentido eterno.  
El nombre que puede pronunciarse  
no es el nombre eterno  
El “No-ser” es el comienzo de Cielo y Tierra,  
y el “Ser”, la Madre de los seres individuales.  
El camino del No-ser  
lleva a contemplar la maravillosa esencia,  
el del Ser,  
a contemplar los espacios limitados.  
Originalmente, los dos son uno,  
su única diferencia radica en el nombre.  
La unidad de ambos se denomina misterio.  
El enigma más profundo del misterio  
es la puerta por donde entran todas las maravillas.

XL

El movimiento del SENTIDO es el retorno.  
El efecto del SENTIDO es la flexibilidad.  
Bajo el Cielo todas las cosas nacen del Ser.  
El Ser nace del No-ser.

XLI

(...)  
Un poeta gnómico dijo:  
“El SENTIDO, siendo claro, parece oscuro.  
El SENTIDO, siendo el progreso, aparenta ser un regreso.  
El SENTIDO, siendo liso, parece áspero.

XLV

La gran perfección tendrá un aspecto de insuficiencia,  
mas surtirá un efecto infinitamente eficaz.  
La gran plenitud parecerá dúctil, como un fluido,  
mas su efecto no se agotará.

La gran rectitud aparecerá torcida.  
El gran talento, estupidez.  
La gran oratoria, mudez.  
El movimiento aleja al frío.  
La quietud, al calor.  
Pureza y quietud son la justa medida del mundo.

#### XXIV

Quien se pone de puntillas  
no se mantiene en pie.  
Quien anda con las piernas arqueadas  
no puede avanzar.  
Quien quiere ser brillante  
no alcanza la iluminación.  
Quien pretende ser alguien  
no lo será naturalmente.  
Quien se vanagloria  
no realiza ninguna obra.  
Quien se da importancia  
no se eleva.  
(...)

#### XXIII

(...)  
Donde no hay bastante fe,  
no hay fe  
(...)